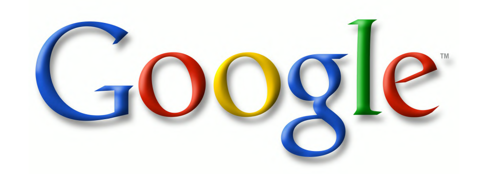
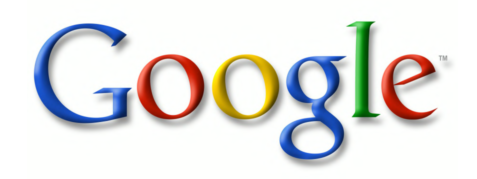








LES

GRANDS ÉCRIVAINS

DE LA FRANCE

NOUVELLES ÉDITIONS

PUBLIÉES SOUS LA DIRECTION

DE M. AD. REGNIER

Membre de l'Institut

ŒUVRES

DE

MOLIÈRE

TOME VII

PARIS. — IMPRIMERIE A. LAHURE
Rue de Fleurus, 9

ŒUVRES

DE

MOLIÈRE

NOUVELLE ÉDITION

REVUE SUR LES PLUS ANCIENNES IMPRESSIONS

ET AUGMENTÉE

variantes, de notices, de notes, d'un lexique des mots et locutions remarquables
d'un portrait, de fac-simile, etc.

PAR MM. EUGÈNE DESPOIS ET PAUL MESNARD

TOME SEPTIÈME

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

—

1882

PARIS. — IMPRIMERIE A. LAHURE
Rue de Fleurus, 9.

ŒUVRES

DE

MOLIÈRE

NOUVELLE ÉDITION

REVUE SUR LES PLUS ANCIENNES IMPRESSIONS

ET AUGMENTÉE

le variantes, de notices, de notes, d'un lexique des mots et locutions remarquables
d'un portrait, de fac-simile, etc.

PAR MM. EUGÈNE DESPOIS ET PAUL MESNARD

TOME SEPTIÈME

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

—

1882

L'AVARE

COMÉDIE

REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS A PARIS

SUR LE THÉÂTRE DU PALAIS-ROYAL

LE 9e DU MOIS DE SEPTEMBRE 1668

PAR LA

TROUPE DU ROI

NOTICE.

Il n'a pas tenu à Grimarest qu'il ne soit resté de l'incertitude sur l'époque des premières représentations de *l'Avare*. Son erreur, qui se trahissait déjà par l'invraisemblance et par des contradictions, est aujourd'hui positivement démontrée. Aussi ne vaudrait-il guère la peine de la relever, si elle n'avait, pendant un temps, trouvé quelque crédit, et si l'on n'y reconnaissait la trace d'une tradition, plutôt, ce semble, défigurée qu'entièrement fausse, d'après laquelle *l'Avare* aurait tardé à prendre sur la scène sa place légitime. Grimarest veut que, pour faire accepter cette belle œuvre, Molière ait dû s'y prendre à deux fois, et qu'au temps où il la produisit d'abord, il ait eu peine à la soutenir jusqu'à la septième représentation. Tout le mal serait venu de la prose qui, dans une comédie, semblait alors une énormité. Un duc de*** (Grimarest tait son nom) avait dit : « Molière est-il fou, et nous prend-il pour des benêts, de nous faire essuyer cinq actes de prose? » Le biographe ajoute : « Mais Molière fut bien vengé de ce public injuste et ignorant quelques années après : il donna son *Avare*, pour la seconde fois, le 9e septembre 1668; on y fut en foule[1]. » Si l'on ne suppose pas un *lapsus* de la plume de Grimarest, si ce n'est pas *quelques mois après* qu'il a voulu dire, comment n'a-t-il pas compris qu'avec ses *quelques années* il nous faisait un conte étrange? Tout cela d'ailleurs était écrit avec tant de négligence, qu'on lit un peu plus loin[2] : « Après que Molière eut repris avec succès son *Avare*, au mois de janvier 1668, comme je l'ai déjà dit.... » Il ne savait même plus que la date

1. *La Vie de M. de Molière*, p. 107 et 108.
2. *Ibidem*, p. 192 et 193.

donnée tout à l'heure était celle du 9 septembre. Au lieu de se moquer d'un guide qui se déclarait ainsi lui-même si évidemment suspect, le suivre, mais seulement jusqu'à un certain point, est un moyen terme assez singulier, qu'ont pris Voltaire et Cailhava, ayant cru qu'il suffisait d'une petite correction qui sauvât la vraisemblance. Voltaire a choisi l'année 1667 pour être celle où *l'Avare* se montra d'abord et ne put se tenir, ayant heurté contre la pierre de scandale de la prose [1]. Non moins arbitrairement, Cailhava a préféré le commencement de février 1668 [2], comme date de la condamnation dont Molière fut appelant au mois de septembre. Ce n'est pas tout à fait l'histoire de la femme bavarde de la Fontaine :

Au lieu d'un œuf, elle en dit trois [3] :

les deux écrivains n'ont répété qu'en l'atténuant, trop confiants encore, le secret qu'ils tenaient de Grimarest; mais, comme celui de la fable, ce secret avait menti.

Dans le *Registre de la Grange*, qui, tenu jour par jour, n'omet rien, il n'y a trace de la comédie de *l'Avare* ni au mois de février 1668, ni en 1667, ni dans aucune des années précédentes. Elle est ainsi annoncée pour la première fois, et très-expressément comme une nouveauté :

Pièce nouvelle de M. de Molière.

Dimanche 9 septembre [1668].... *Avare*.... 1069 ᵗᵗ 10ˢ

Le chiffre même de la recette est l'indice d'une curiosité que n'aurait pas éveillée une pièce déjà connue, et connue pour avoir été froidement accueillie. Mais il serait peu sage de chercher trop de preuves, quand on a déjà, dans la mention « pièce nouvelle » et dans le silence antérieur du *Registre*, les plus décisives de toutes.

Continuons à lire le *Registre :* il se peut que, sur le succès des représentations qui suivirent la première, il nous apprenne quelque chose, non pas tout assurément; car il restera toujours ce qui échappe à ses chiffres : ils ne peuvent nous ap-

1. Voyez ci-après son *Sommaire*, p. 47.
2. *Études sur Molière*, p. 209.
3. Fable VI du livre VIII, *les Femmes et le Secret.*

prendre le degré de satisfaction des spectateurs, le plus ou moins de vivacité de leurs impressions favorables : l'affluence, grande ou médiocre, n'en est pas exactement la mesure.

A la suite de la première représentation, donnée le dimanche 9 septembre, nous trouvons :

Mardi 11e	*Avare*	495 #	
Vendredi 14e	*Avare*	434	
Dimanche 16e	*Avare*	664	
. . . .			
Vendredi 21 septembre	*Avare*	515	10s
INTERRUPTION.			
Dimanche 30e [septembre]	*Avare*	477	10
Mardi 2e octobre	*Avare*	271	10
Vendredi 5e octobre	*Avare*	143	10
Dimanche 7e	*Avare*	255	10

Après le mardi 9 octobre, où ce ne fut pas *l'Avare* que l'on joua, il y eut une interruption, et le théâtre rouvrit le 21. De cette date au 14 décembre suivant, on ne trouve plus notre comédie sur la scène du Palais-Royal : elle avait fait place à d'autres pièces, surtout à *George Dandin*, que l'on reprit ; et ce fut seulement à la cour que, dans cet intervalle, on la représenta, pendant les fêtes de saint Hubert, qui firent appeler la troupe à Saint-Germain. Les comédiens y restèrent depuis le 2 jusqu'au 7 novembre, et y donnèrent *l'Avare* une fois, et trois fois le *George Dandin*, moins nouveau cependant, et déjà connu du Roi[1]. Il ne faut pas trop s'étonner si du côté où étaient les entrées de ballet et la musique de Lulli, ajoutons les plaisanteries les plus salées, se portaient les préférences de la cour.

Dans les représentations à la ville que nous venons de noter d'après le *Registre*, la plus brillante recette, si nous laissons à part celle du premier jour, est la recette du dimanche 16 septembre. Nous croyons que cela s'explique par la présence au théâtre, ce jour-là, de Monsieur, frère du Roi, et de Madame.

1. Voyez au tome précédent la *Notice* de *George Dandin*, p. 494 et 495, et note 2 de cette dernière page.

On lit en effet dans la *Lettre en vers à Madame*, de Robinet, en date du 22 septembre :

> Ces jours-ci, *Monsieur* et *Madame*
> . . . .
> Ont fait leur demeure à Paris,
> Où leur présence est assez rare;
> Et le divertissant *Avare*[1],
> Aussi vrai que je vous le di,
> Dimanche, en fut très-applaudi.

On a pu remarquer les recettes assez faibles des trois représentations d'octobre, les septième, huitième et neuvième, après lesquelles la pièce est arrivée au terme de sa première carrière.

Elle n'en commença une nouvelle que le 14 décembre suivant. De ce jour jusqu'à la fin de l'année 1668 elle reprit possession de la scène, mais alors n'y parut plus seule :

Vendredi 14 [décembre]...	*Avare* et *le Fin lourdaud*[2].	600#	
Dimanche 16e............	*Idem* et *idem*...........	493	10s
Mardi 18................	*Idem* et *idem*...........	395	
Vendredi 21.............	*Idem* et *idem*...........	525	10
Dimanche 23e............	*Idem* et *idem*...........	859	
Mardi...................	*Néant*.................		
Vendredi 28e............	*Idem* et *idem*...........	324	15
Dimanche 30............	*Idem* et *idem*...........	643	

On regrette de ne pas connaître ce *Fin lourdaud*, nommé aussi dans un autre Registre *le Procureur dupé*[3], par qui *l'Avare* semble avoir eu besoin d'être soutenu, et qui en releva les recettes. L'auteur n'en est pas nommé, ce qui a pu donner quelque envie de croire que c'était Molière ; mais, à cette date, quelle apparence, n'eût-il esquissé qu'une bagatelle, qu'il ait voulu garder l'anonyme? *Le Fin lourdaud* n'ayant pas été imprimé, il est à supposer qu'il n'était pas de très-grande valeur[4]; c'est donc une singularité de le voir ramener aux

1. Comédie du Sieur de Molière. (*Note marginale.*)
2. C'était la cinquième représentation de cette petite pièce, jouée d'abord le 20 novembre précédent.
3. Voyez au tome I, p. 9, note 2.
4. Le titre cependant, que rend un peu plus significatif l'autre

représentations de *l'Avare* les spectateurs qu'elles n'attiraient plus assez, et de le trouver inscrit sur le *Registre* presque autant de fois que notre belle comédie jusqu'à la fin de 1672.

Dès les commencements de *l'Avare*, Robinet en parle avec de grands éloges et ne paraît pas douter de l'approbation que la pièce rencontre. Dans sa *Lettre* du 15 septembre 1668, où, pour la première fois, il l'annonce, il dit :

J'avertis que le Sieur *Molière*,
. . . .
Donne à présent sur son théâtre,
Où son génie on idolâtre,
Un *Avare* qui divertit,
Non pas certes pour un petit,
Mais au delà ce qu'on peut dire ;
Car d'un bout à l'autre il fait rire.
Il parle en prose, et non en vers ;
Mais, nonobstant les goûts divers,
Cette prose est si théâtrale,
Qu'en douceur les vers elle égale.
Au reste, il est si bien joué
(C'est un fait de tous avoué)
Par toute sa troupe excellente,
Que cet *Avare* que je chante
Est prodigue en gais incidents
Qui font des mieux passer le temps.

Nous avons vu tout à l'heure[1] que dans sa *Lettre* de la semaine suivante, à l'occasion de la grande représentation du 16 septembre, le même Robinet constatait les applaudissements donnés par les Altesses « au divertissant *Avare*. » De même encore, rendant compte des fêtes de saint Hubert, célébrées à Saint-Germain, en novembre 1668, il n'oublie pas de

titre : *le Procureur dupé*, ferait-il soupçonner quelque imitation de la vieille farce de *Maître Pathelin?* On s'indignerait alors un peu moins du compagnon, de l'auxiliaire, qu'il fallut donner à notre comédie. Mais il est à remarquer que *le Fin lourdaud*, repris en 1678, n'eut pas le même succès qu'en ses premiers temps, et dut être presque aussitôt abandonné.

1. Voyez ci-contre, p. 6.

dire[1] combien Molière avait fait rire la cour et le Roi lui-même,

> Dans son *Paysan* mal marié
> . . . .
> Et dans son excellent *Avare*,
> Que ceux de l'esprit plus bizarre
> Ont rencontré fort à leur goût
> Du commencement jusqu'au bout.

Qu'il y ait là une certaine banalité de louange, on peut le croire. Ce témoignage toutefois ne permet guère de douter que la pièce n'ait eu dès lors des appréciateurs; il écarte tout au moins l'idée d'une chute; et il n'est point, en cela, contredit par ce que nous apprend le *Registre*. Mais, à le bien examiner, il n'est pas absolument en désaccord non plus avec la tradition très-ancienne d'une certaine froideur du public dans les premiers temps. A propos de cette prose que Robinet est obligé de défendre et qu'avec beaucoup de raison il juge « si théâtrale », il ne dissimule pas qu'il y avait des « goûts divers » ; et le seul fait qu'il dise avoué de tous, c'est le remarquable jeu de toute la troupe. Il est donc très-vraisemblable qu'une partie du public se refusa, comme le duc que cite Grimarest, à être diverti par tant d'excellents traits comiques, sous prétexte que l'auteur avait manqué à la loi de toute vraie comédie, qui était d'être écrite en vers. On doit remarquer que Tallemant des Réaux, bien plus voisin de ce temps que Grimarest, confirme, non point ses étranges fantaisies chronologiques, mais ce qu'il dit du mauvais succès des premières représentations de *l'Avare*, puis d'un retour de fortune. C'est dans son *Historiette* du maréchal de Brezé et de Mlle de Bussy. Nous y lisons cette note[2] sur Mlle de Bussy : « Molière lui lisoit toutes ses pièces[3], et quand *l'Avare* sembla être tombé :

1. Dans sa *Lettre* du 10 novembre 1668, déjà citée en partie au tome précédent, p. 495.

2. *Les Historiettes* de Tallemant des Réaux (édition de MM. Monmerqué et Paulin Paris), tome II, p. 200.

3. Dans la *Notice* sur *la Gloire du Val-de-Grâce*, nous retrouverons Molière faisant chez Mlle de Bussy une lecture de ce poëme, à laquelle Robinet se montre fier d'avoir assisté : voyez sa *Lettre à Madame* du 22 décembre 1668.

« Cela me surprend, dit-il, car une demoiselle de très-bon goût « et qui ne se trompe guère m'avoit répondu du succès. » En effet la pièce revint et plut. » Un souvenir des commencements difficiles de *l'Avare* se rencontre aussi dans une anecdote du *Bolæana*[1], sur laquelle on s'appuierait plus hardiment, si l'on était assuré que Monchesnay l'ait tenue de bonne source, mais où l'on trouve, en tout cas, un nouvel écho de la tradition que, sous une autre forme, Tallemant a constatée. Il est naturel de placer cette anecdote au temps de la nouveauté de la pièce, que Racine ne dut pas être un des derniers à vouloir connaître, et pour laquelle il eût été certainement plus juste sans sa brouille récente avec Molière. Aux représentations de *l'Avare*, suivant le *Bolæana*[2], « M. Despréaux fut des plus assidus. « Je vous vis dernièrement, lui dit Racine, à la pièce « de Molière, et vous riiez tout seul sur le théâtre. — Je vous « estime trop, lui répondit son ami, pour croire que vous n'y « ayez pas ri, du moins intérieurement. » Très-bonne réponse, qui, dans son dernier trait, n'était pas sans malice, mais où il n'y a aucune protestation contre l'exactitude du fait observé par Racine. Il semble bien qu'alors le rire de la plupart des autres spectateurs fut aussi trop intérieur.

Revenons au *Registre de la Grange* où nous l'avons laissé, et suivons-y la fortune de notre comédie jusqu'à ce qu'elle ait cessé d'être jouée du vivant de Molière. Nous n'avons plus haut relevé que les représentations de 1668. Celles de 1669 commencent au 15 janvier :

[1669] Mardi 15e [janvier]....	*Avare*..............	236 ᵗᵗ	
Vendredi 18e...............	*Avare* et *Fin lourdaud*.	348	
Dimanche 20 janvier.........	*Avare* et *Fin lourdaud*.	805	15s
Mardi 22..................	*Avare* seul..........	364	10
. . . .	. . . .	. . .	.
Vendredi 31 [mai]..........	*Avare*...............	309	
Dimanche 2 juin............	*Idem*...............	227	5
. . . .	. . . .	. . .	.
Mardi 16 [juillet]...........	*Avare*..............	123	5
Vendredi 19...............	*Avare*..............	162	5

1. Elle est reproduite dans les *Récréations littéraires* (p. 1 et 2) de Cizeron-Rival, qui n'a fait que copier le *Bolæana*.

2. Page 105.

Dimanche 21 juillet	*Avare*	231 #	
. . . . .	. . . . .	. . .	.

Le samedi 3e [août] la Troupe est allée à Saint-Germain par ordre du Roi. On a joué *l'Avare* et *Tartuffe*[1]. Le retour a été le lundi 5e.

Le mardi 6e [août]	*Avare*	253 #	10s
. . . . .	. . . . .	. . .	.
Mardi 20e [août]	*Avare*	264	
. . . . .	. . . . .	. . .	.
[1670] Vendredi 21 [mars]	*Avare*	294	15
Dimanche 23	*Avare*	325	
. . . . .	. . . . .	. . .	.
Mardi 22e [avril]	*Avare*	237	
. . . . .	. . . . .	. . .	.
Mardi 29	*Avare*	209	
. . . . .	. . . . .	. . .	.
Mardi 10e [juin]	*Avare*	150	10
. . . . .	. . . . .	. . .	.
Mardi 2e septembre	*Avare*	195	
. . . . .	. . . . .	. . .	.
[1671] Mardi 28 [avril]	*Avare*	208	
Vendredi 1er mai	*Avare*	264	
. . . . .	. . . . .	. . .	.
Vendredi 6e [novembre]	*Avare*	444	10
Dimanche 8	*Avare*	835	5
. . . . .	. . . . .	. . .	.
Dimanche 22e	*Avare*	517	5
Mardi 24e	*Idem*	217	
. . . . .	. . . . .	. . .	.
[1672] Mardi 31e mai	*Avare*	238	
Vendredi 3 juin	*Avare*	330	
. . . . .	. . . . .	. . .	.
Vendredi 1er juillet	*Avare*	187	10
Dimanche 3e	*Idem*	247	
. . . . .	. . . . .	. . .	.
Mardi 23e [août]	*Avare*	181	
. . . . .	. . . . .	. . .	.

1. Le dernier jour seulement :

.... *Molière*, le dernier jour,
A ravir divertit la cour
Par son *Avare* et son *Tartuffe*.

(*Lettre en vers à Madame*, du 10 août 1669.)

Dimanche 18 [septembre]....	*Avare*..............	609 ✱	10*
. . . .	. . . .	. .	.
Vendredi 14e [octobre]......	*Avare*..............	421	5
. . . .	. . . .	. .	.
Dimanche 16..............	*Avare*..............	662	5

Les recettes des dernières représentations de 1672, s'il n'y a pas de leur élévation quelque explication particulière qui nous échappe, prouveraient que Molière eut la satisfaction de voir sa comédie de mieux en mieux appréciée. Dans le tableau cependant que nous a offert le *Registre*, trouvons-nous le moment précis où *l'Avare* eut ce retour de faveur que signale Tallemant, ce jour de pleine justice? Nous remarquons bien que le 22 janvier 1669, il se remet à marcher sans *le Fin lourdaud*, comme si l'on ne craignait plus de le voir chanceler. Le voilà donc debout et se tenant ferme? *recto* stat *fabula talo*[1]? Mais, juste à ce moment, la pièce s'arrête pendant quatre mois[2]; et, dans la suite, depuis qu'elle eut été reprise, les chiffres des recettes n'ont généralement pas une éloquence très-décisive. On ne distingue donc pas assez clairement quand le public, mieux éclairé, reconnut tout le prix d'une des grandes œuvres de notre scène. Disons cependant que joué, dans cet espace de quatre ans, quarante-sept fois à la ville, et, à notre connaissance, deux fois à la cour[3], *l'Avare*, par le nombre de ses représentations, soutient, sans désavantage, la comparaison avec la plupart des meilleures comédies de Molière.

1. Horace, *Épître* I du livre II, vers 176.

2. Les éditeurs de Tallemant se sont donc trompés, lorsqu'ils ont dit (tome II, p. 208) que la note sur Mlle de Bussy avait été ajoutée par l'auteur « après le 5 février 1669, date de la reprise heureuse de *l'Avare*. » *L'Avare* ne fut pas joué pendant ce mois de février; et la date du 5, que l'on donne pour celle qui vit *l'Avare* se relever, est célèbre par la première représentation, définitivement autorisée, du *Tartuffe*, qui eut vingt-huit représentations consécutives jusqu'à la clôture de Pâques (voyez notre tome IV, p. 332-337.)

3. Elle peut bien l'avoir été à la cour plus souvent. La troupe, dans les années 1669, 1670, 1671, 1672, joua, soit à Chambord, soit à Saint-Germain, plusieurs comédies dont le *Registre de la Grange* ne donne pas les noms.

C'est au rang de celles-ci que, d'après le *Bolæana*[1], Boileau le plaçait. Il le préférait à la comédie de Plaute, son modèle. Si, pour avoir été écrite en prose, la pièce française parut d'abord à quelques-uns d'un ordre inférieur, ce ne pouvait être à Boileau. Il « trouvoit la prose de Molière plus parfaite que sa poésie, en ce qu'elle étoit plus régulière et plus châtiée, au lieu que la servitude des rimes l'obligeoit souvent à donner de mauvais voisins à des vers admirables[2]. » Ce n'est pas qu'en le faisant parler ainsi, Monchesnay ne nous étonne beaucoup : nous nous souvenons de cette satire II, où Molière est salué comme le maître de la rime, celui qui jamais au bout du vers n'a bronché. Comment la préférence que Boileau a pu donner à la prose de Molière sur ses vers se serait-elle exprimée en termes si sévères pour ceux-ci? Nous n'aurons pas les mêmes doutes sur le sentiment de Fénelon, authentiquement consigné dans sa *Lettre sur les occupations de l'Académie françoise*. Après avoir reproché à Molière les « phrases les plus forcées et les moins naturelles,... une multitude de métaphores qui approchent du galimatias, » il dit : « J'aime bien mieux sa prose que ses vers. Par exemple, *l'Avare* est moins mal écrit que les pièces qui sont en vers[3]. » Ce purisme prosaïque sent déjà son dix-huitième siècle. Fénelon avait raison d'aimer le naturel; mais il l'aimait avec excès, et jusqu'à tomber dans quelques hérésies, pour lesquelles l'orthodoxie poétique aurait pu lui imposer l'amende honorable qu'il avait dû faire pour sa théologie mystique. Il est curieux d'ailleurs de voir qu'en 1714 on faisait à *l'Avare* un mérite de ce qui lui avait nui en 1668. La balance oscillante de la critique est longtemps avant de trouver l'équilibre. Aujourd'hui, qui n'admire à la fois la langue poétique de Molière si claire dans ses heureuses hardiesses, et sa prose si expressive, elle aussi, et si ferme? Ce qu'il faut dire de *l'Avare*, ce n'est point qu'il est « moins mal écrit » (vrai blasphème littéraire) que *le Tartuffe* ou *le Misanthrope*, mais que Molière, en changeant de plume, y est de

1. A la page 105, déjà citée.
2. *Bolæana*, p. 37.
3. *Œuvres de Fénelon*, édition de Versailles, tome XXI, p. 225 et 226.

beaucoup encore le premier de nos écrivains comiques. Voltaire, qui s'est élevé justement contre l'objection faite, par un étrange préjugé, à la prose de *l'Avare*, n'avait pas besoin de supposer, sans preuves, que l'auteur n'avait écrit sa pièce ainsi que provisoirement et en attendant mieux : « Molière avait, dit-il[1], écrit son *Avare* en prose, pour le mettre ensuite en vers; mais il parut si bon, que les comédiens voulurent le jouer tel qu'il était, et que personne n'osa depuis y toucher. » Nous sommes persuadé que Molière n'a pas fait pour se hâter, mais avec une intention très-réfléchie, ce que le sujet de sa comédie lui conseillait de faire; et il est fort heureux qu'on ne se soit pas avisé de chercher quelque Thomas Corneille pour recommencer l'erreur du *Festin de Pierre* versifié. Mais laissons la question de la prose, qui, dans le jugement à porter de notre belle comédie, n'aurait jamais dû être de tant de poids.

Prose à part, l'œuvre donne-t-elle prise à quelque critique, qui puisse faire comprendre la froideur d'approbation qu'elle semble bien avoir d'abord rencontrée? N'est-elle point parfaitement composée, d'une grande vérité d'observation, d'un comique à la fois très-fort et très-amusant? Il est regrettable que M. Bazin ne se soit pas davantage expliqué, lorsqu'il a dit : « Si nous avions à examiner la pièce, nous montrerions aisément pourquoi l'exécution la plus parfaite n'a jamais pu parvenir à en faire un spectacle agréable, quelque admiration du reste qu'elle ait toujours excitée[2]. » Ainsi, non-seulement dans ses commencements, mais de tout temps, *l'Avare* aurait été plus admiré, par les seuls connaisseurs sans doute, que trouvé agréable à la représentation! Si le fait était certain, et nous aurions peine à l'admettre, serait-il aussi aisé que le dit M. Bazin de s'en rendre raison? Voici l'explication qu'on en a donnée, moins applicable au dix-septième siècle qu'à notre temps. A présent, a-t-on prétendu, nous ne nous intéressons guère au caractère de l'avare, qui n'est plus un caractère vivant. Nous avons encore des Célimènes et des Tartuffes; mais où rencon-

1. *Dictionnaire philosophique*, au mot ART DRAMATIQUE (COMÉDIE), tome XXVII, p. 101.

2. *Notes historiques sur la vie de Molière*, p. 154 et 155 de la 2de édition in-12.

trer parmi nous des Harpagons[1]? Si les hommes aiment toujours l'argent, ce n'est plus en ladres, en thésauriseurs.

Est-il donc vrai qu'un vice disparaisse jamais ainsi? L'auteur d'*Eugénie Grandet* n'était pas de cet avis. Dans ce beau roman, où notre contemporain Balzac a su être, après Molière, un grand peintre encore, il s'est flatté de nous donner une figure bien observée du grippe-sou de son époque, et il ne s'est pas trompé. Une seule chose est vraie, c'est que les vices, malheureusement immortels, changent un peu de costume suivant les temps. Il y avait pour un auteur moderne quelque danger de l'oublier, lorsqu'il demandait la première inspiration de son ouvrage à une comédie latine. S'il se fût trop attaché à son ancien modèle, Molière eût représenté sous une forme morte une passion qui ne l'est pas. Il ne commettait pas de telles erreurs. Son Harpagon est sans doute de la postérité d'Euclion ; mais il se distingue de son ancêtre par tout ce qui fait la différence des mœurs antiques et des mœurs modernes.

Lorsqu'il écrivit l'*Amphitryon*, Molière avait été presque un traducteur, se contentant de n'être pas un traducteur de cabinet, qui entreprend une exhumation et ne fait pas une œuvre de vie. C'était une comédie essentiellement latine qu'il avait transplantée chez nous, non sans une greffe française qui l'avait rajeunie d'une séve nouvelle. Tenté une seconde fois d'imiter Plaute, il comprit qu'il devait le faire avec plus de liberté encore; car il s'agissait d'une comédie de mœurs.

Il suffisait d'emprunter à l'ancien auteur ce qui est immuable dans les traits de la nature humaine; en peignant, d'après lui, une passion qui, au fond, est restée la même, Molière l'a marquée du caractère contemporain. Il a dû changer les circonstances de l'action, les personnages qui y concourent à côté du premier rôle, ce premier rôle aussi dans quelques-uns de ses traits, et, si l'on peut dire, la manière même d'être avare.

Dans *l'Aululaire*, ou comédie de la *Marmite*, probablement renouvelée des Grecs, l'avare Euclion est pauvre; son père, aussi avare que lui (la théorie de l'hérédité des passions n'est

1. Voyez Taschereau, *Histoire de la vie et des ouvrages de Molière*, livre III, p. 180 de la 5e édition.

pas neuve), n'a pas voulu lui apprendre, avant de mourir, qu'il avait laissé une marmite pleine d'or cachée dans la maison. Euclion découvre ce trésor, qu'il va falloir dérober à tous les regards, et qui devient le tourment de sa vie. L'Harpagon de Molière n'a pas fait pareille trouvaille. Il a cependant aussi une cassette (*marmite* ou *cassette* peu importe); mais de ses épargnes il en a lui-même formé le trésor. Quelque soin qu'il prenne de resserrer ses dépenses, il a encore chevaux et carrosse, intendant, cuisinier, plusieurs laquais. Il est donc sur le pied d'homme riche dans le monde, et par là meilleur type de l'avare; car l'avarice au milieu d'une richesse évidente pour tous est le plus beau cas de la maladie. On peut toujours, au contraire, imaginer quelque chose au delà de l'avarice d'Euclion, qu'explique un peu l'indigence longtemps soufferte.

Euclion a une fille unique, personnage que Plaute laissera derrière la scène. C'est pour elle que le dieu Lare, reconnaissant du culte que seule elle lui rend, a procuré la découverte de l'heureuse marmite. Mais le père l'entend autrement. N'ayant jamais parlé de son trésor à sa fille, il est sur le point de la donner à un vieux mari qui la demande sans dot. Nous reconnaissons là le Seigneur Anselme de notre comédie, et aussi le fameux *sans dot*, dont Molière a tiré un parti beaucoup plus plaisant, lorsqu'il en a fait le refrain de la manie d'Harpagon et de l'ironie de son flatteur.

Les apprêts de la noce se font aux dépens du futur gendre, qui fournit les cuisiniers et les introduit chez Euclion. Mais ne sont-ce pas des voleurs, qui viennent fureter autour de la marmite? L'avare les injurie, les bat et les met dehors. Il faut cependant déplacer un trésor si menacé. Par malheur, tandis qu'il le porte de cachette en cachette, Euclion est aperçu par un coquin d'esclave, qui s'empare du magot. Ce dénicheur d'or a pour maître un jeune homme qui a de grands intérêts chez Euclion. Il est le neveu du vieillard qui veut épouser sans dot, et a lui-même bien autrement qualité pour devenir l'épouseur; car il a, dans les fêtes des Thesmophories, fait violence à la fille d'Euclion: galanterie assez familière aux jeunes premiers de la comédie antique. Quand Euclion a découvert l'attentat, celui qui a été commis contre sa marmite, il se livre à un

violent désespoir dans un monologue du plus grand effet. Molière n'a guère eu qu'à traduire ce chef-d'œuvre du pathétique plaisant. Au moment où l'avare est dans le paroxysme de sa douleur, le jeune homme qu'ont égaré, il y a quelques mois, l'ivresse et l'amour, se présente à lui pour lui tout avouer, et lui demander en mariage sa fille, à laquelle il a obtenu que le vieil oncle renonçât. L'honnête démarche n'est vraiment pas prématurée; car tout à l'heure il a entendu la future épouse invoquer Lucine. Aux premiers mots de l'aveu, Euclion, n'ayant en tête que le vol de son trésor, comprend que c'est là le crime, le rapt dont il s'agit. Entre l'or qui s'est laissé débaucher, et la vierge dont l'honneur a été dérobé, il s'établit le plus singulier quiproquo. C'est une des bonnes plaisanteries que notre pièce doit à celle de Plaute, et d'autant meilleure que, par la préoccupation très-naturelle de l'avare, elle se trouve être une peinture de caractère. Cependant l'esclave, voleur de la marmite, ne tarde pas à venir conter son larcin à son maître. Celui-ci indigné veut que l'or lui soit remis, pour être rendu à Euclion. L'esclave alors cherche à rétracter sa confidence, espérant forcer le jeune homme à l'affranchir pour prix de la restitution. Là s'arrête, tout près du dénouement, ce que le temps a épargné de la comédie de Plaute. Il est facile de deviner que l'esclave va être affranchi et la cassette restituée à Euclion, à la condition qu'il consentira à l'union des jeunes gens. Le bon Lare a tout conduit : il n'avait pu nous annoncer en vain dans le prologue que la marmite découverte serait utile au mariage de sa protégée.

Au quinzième siècle, un professeur de Bologne, Urceus Codrus, essaya de remplir la lacune du manuscrit mutilé de *l'Aululaire*. A la fin de la pièce, telle qu'il imagina de la compléter, Euclion est tellement joyeux de retrouver son or, que spontanément il le donne avec sa fille au jeune homme. L'esclave, dont l'heureuse coquinerie a eu de si merveilleux effets, fait remarquer aux spectateurs que l'avare Euclion a changé de nature. Cette belle métamorphose est simplement une absurdité, qu'il ne fallait pas, comme l'a fait la Harpe[1], mettre

1. *Lycée*, ou *Cours de littérature*, première partie, livre I, chapitre VI, section 2 (édition de l'an VII, tome II, p. 67 et 68).

au compte de Plaute. C'est une preuve à retrancher de celles qu'on pourrait proposer en faveur de la supériorité de *l'Avare* sur *l'Aululaire*. La Harpe en a cherché de meilleures[1]; nous croyons qu'il eût mieux fait d'écarter toute vaine comparaison. Dans une autre partie de ses leçons[2], il a fort bien indiqué plusieurs des beautés de la pièce française. Cela suffit, sans qu'il faille instituer un concours entre deux théâtres soumis à des conditions d'art si différentes.

Si parmi ceux qui n'ont pu se défendre de prendre parti, Boileau, Voltaire et la Harpe ont sacrifié Plaute, Wilhelm Schlegel a sacrifié Molière. On sait combien il était disposé à le rabaisser : ses préjugés nationaux, que, en ce qui touche notre grand comique, l'Allemagne désavoue franchement aujourd'hui, l'entraînaient contre tout notre théâtre à de tels paradoxes. Abordant en détracteur la comparaison de notre comédie avec la comédie latine, il eût été, ce semble, assez naturel qu'il exagérât ce que l'imitateur a dû au modèle. Il veut cependant qu'il n'en ait « emprunté que quelques scènes et quelques traits[3]. » Quelques traits, c'est trop peu dire; car, on le verra dans les notes de la pièce, ces traits empruntés à Plaute sont nombreux. Nous en avons déjà, en passant, rencontré plusieurs, qui sont loin d'être les seuls. Ce que nous ne contesterons pas à Schlegel, c'est l'entière différence du plan général des deux pièces[4]. Que cette différence fût inévitable, Molière et Plaute ayant eu à peindre des sociétés qui ne se ressemblaient pas, il le reconnaissait sans doute. Mais il n'avait pas le plan du comique français en grande estime. « L'intrigue d'amour, dit-il[5], est banale, pesamment conduite, et fait souvent perdre de vue le caractère principal. Les scènes d'un vrai comique qu'offre cette pièce sont accessoires et ne ressortent pas nécessairement du sujet. » La prévention a pu seule dicter ce singulier jugement. Que l'amour dont il veut

1. *Cours de littérature*, *ibidem*, p. 63-67.
2. Seconde partie, livre I, chapitre IV, section 4 (tome V, p. 460-463).
3. *Cours de littérature dramatique*, traduit de l'allemand, 1814, tome II, p. 252.
4. *Ibidem*, à la page citée.
5. *Ibidem*, p. 254.

parler soit celui de Valère et d'Élise, ou celui de Cléante et de Mariane, pour le trouver peint d'une main pesante, il faut avoir de la légèreté une idée qui n'est pas celle de nos esprits français. Le reproche de banalité est-il plus acceptable? Sans doute un amant qui s'introduit sous un déguisement dans la maison de celle qu'il aime, une fille qui veut être mariée à son goût, non à celui de ses parents, un fils rival de son père, et rival naturellement préféré, ce n'étaient pas au théâtre des situations très-nouvelles; mais elles ont pris de l'intérêt, de l'originalité par le rapport qu'elles ont avec le vrai sujet de la pièce, par le secours que l'auteur y a trouvé pour le développement du principal caractère. Qu'elles fassent perdre ce caractère de vue, c'est le contraire de la vérité : elles le mettent en lumière. Où Schlegel prenait-il donc, dans *l'Avare*, pour les regarder comme accessoires, « les scènes d'un vrai comique? » Ce nom ne convient-il pas à celles-là seules que remplit la figure d'Harpagon? Est-ce que les scènes de l'intrigue d'amour lui paraissaient être devenues le sujet? S'il y a des scènes accessoires, ce sont uniquement celles-ci; mais, pour être accessoires, elles ne sont point postiches; elles n'ont pas été inutilement ajoutées afin de compliquer une action trop simple et d'en remplir les vides. Pour que la peinture fût achevée, la passion qui en est l'objet a très-justement paru devoir être mise en relief par le mal qu'elle fait à quiconque se trouve sur son chemin, par tous les désordres qu'elle amène dans la maison, dans la famille, par les sentiments qu'elle y blesse et qu'elle y force à se révolter. Voilà comment Molière a su, non pas seulement amplifier, comme l'exigeait notre scène, mais féconder la matière fournie par le comique latin. Tout ce qu'on pourrait reprocher au double petit roman, dont Schlegel n'a pas voulu comprendre la facile justification, ce serait d'avoir, par la nécessité d'un changement dans l'exposition, retardé cette vive entrée en scène de l'avare lui-même par laquelle s'ouvre si bien la comédie de Plaute. De là, chez Molière, un peu plus de lenteur dans le commencement. Bien mieux, en revanche, que le rôle à peu près muet de la Phèdre de *l'Aululaire*, les rôles d'Élise et de Cléante, contrariés tous deux dans leurs inclinations, vont nous faire connaître l'avare, père de famille.

Heureusement, pour l'honneur de la critique allemande, elle n'en est pas restée aux injustices de Schlegel. Pour ne citer que Goethe, dont le sentiment est ici d'une valeur tout autre que celui de l'auteur du *Cours de littérature dramatique*, c'est d'une manière bien différente qu'il parlait, en 1825, de notre pièce : « *L'Avare*..., disait-il, dans lequel le vice détruit toute la piété qui unit le père et le fils, a une grandeur extraordinaire et est à un haut degré tragique. Dans les traductions faites en Allemagne pour la scène, on fait du fils un parent : tout est affaibli et perd son sens[1]. » Le mot *tragique* cependant est à expliquer. Si, dans cette famille de l'avare, la tragédie est au fond, Molière ne l'a jamais laissée se montrer plus qu'il ne fallait dans une œuvre qu'il n'aurait pu, sans grande faute, faire, à aucun moment, tourner décidément et sans mélange au sérieux.

A côté des amours des enfants d'Harpagon, de ces jeunes amours qui, traversés par l'avarice, entrent avec elle dans une lutte très-propre à la mettre en jeu, Molière, s'éloignant là surtout de Plaute, a imaginé un risible amour du thésauriseur barbon. Pour nous faire mesurer toute la force d'une passion, rien de mieux que de nous la laisser voir aux prises, chez le même homme, avec celle de toutes les autres passions qui y est le plus opposée. Mais quelle habile main il a fallu pour sauver la vraisemblance dans la peinture de l'avare amoureux! Dans le cœur qu'elle possède, la passion de l'avarice ne connaît guère de rivale : elle l'a trop desséché et rétréci pour qu'une autre passion trouve à s'y loger. Cependant il n'est pas trop incroyable qu'Harpagon, justement parce qu'il n'a, dans son égoïsme, aucune délicatesse de sentiments, ait, malgré son âge, sinon un véritable amour, du moins la fantaisie d'épouser une jeune fille; et cette fantaisie peut même l'engager dans la dépense d'un souper, qui d'ailleurs est à deux fins, et ne sera pas trop ruineux. Jamais il n'oubliera son or pour Mariane; si quelque chose le flatte dans la pensée de la prendre pour femme, il veut pourtant qu'elle ait quelque bien; et quand on vient lui compter comme une

1. *Conversations de Goethe.... recueillies par Eckermann* (traduction de M. Émile Délerot), tome I, p. 215.

dot ce qu'avec sa frugalité et la modestie de ses ajustements elle ne lui coûtera pas, ne pouvant trouver l'avantage assez palpable, il se promet de réfléchir, et visiblement commence à se sentir dégoûté. Voilà comment, malgré le trait hardiment ajouté, la peinture reste vraie.

Dans le plan que Molière a substitué à celui de Plaute, tout est si bien lié, tout, quoi qu'en ait dit Schlegel, ressort si bien du sujet, que l'on y croit reconnaître comme un seul jet de la pensée, non un habile assemblage d'éléments recueillis de côté et d'autre, de réminiscences. *L'Avare* cependant n'est pas celui des ouvrages de Molière dans lequel on a relevé le moins d'emprunts. On nous paraît, il est vrai, l'y avoir chargé de plus de dettes qu'il n'en avait contracté; nous allons voir néanmoins que, pour la composition d'un ouvrage où tout semble à sa propre marque, il ne s'est pas fait faute d'aller, comme on aimait à le dire, à la picorée. Mais on sait comment il y allait, riche de son propre fonds. Les observations prises sur le vif de la nature humaine avaient formé ce fonds, dans lequel il faisait rentrer, comme à leur vraie place, beaucoup d'idées comiques qui, dans ses lectures, l'avaient frappé. Il combinait d'une manière si heureuse ces souvenirs, ces emprunts avec ses idées originales, et, dans le travail qui n'appartenait qu'à lui, il les fondait si naturellement, qu'ils s'y trouvaient unis et adhérents sans traces de soudure. Cet art, qui pour lui n'avait rien de laborieux, est très-remarquable dans la comédie de *l'Avare*.

Attachons-nous d'abord à ce qui est certain et à ce qui est essentiel et n'offre pas seulement quelques détails à comparer.

Voici d'abord, dans notre pièce, Harpagon usurier qui, sans le savoir, se trouve être l'honnête prêteur auquel son fils, ignorant lui-même l'étrange rencontre, a été forcé de recourir[1]. *La Belle plaideuse* de Boisrobert a une situation toute semblable, amenant entre les deux personnages la même explication, humiliante surtout pour le père[2]. Molière garde le

1. Acte II, scènes I et II.

2. LA BELLE PLAIDEUSE, *comédie*. A Paris, chez Guillaume de Luyne.... M.DC.LV, in-12. L'Achevé d'imprimer pour la première fois est du 15 août 1655. — Voyez la scène VIII de l'acte I.

mérite d'avoir, par la force comique de son dialogue, frappé à son coin l'idée dont il s'est emparé, et particulièrement de l'avoir placée dans un tableau où elle a une valeur toute nouvelle. Elle n'en était pas moins très-plaisante déjà dans la pièce où il l'a prise, et dont les vers assez souvent comiques et francs annonçaient déjà l'approche de la bonne comédie. Le mémoire si amusant de notre fesse-mathieu ne fait que développer plus agréablement celui d'un usurier de la même *Belle plaideuse*[1], qui, cette fois, il est vrai, n'est plus l'avare Amidor, père du prodigue Ergaste. Ce second usurier n'est là qu'une répétition qui ne peut faire autant rire. Tout l'avantage est donc du côté de Molière. On n'en reconnaît pas moins que le surplus de la somme fourni en guenons, en beaux perroquets et en douze canons, tirés d'un navire qui vient du Cap-Vert, a suggéré l'idée de la peau de lézard et du jeu de l'oie renouvelé des Grecs. Molière, sans avoir demandé, comme le Cardinal, une ordonnance à son médecin, avait pris « une drachme de Boisrobert[2] » et l'effet en a été très-bon.

Dans le *Menagiana*[3], un autre emprunt est signalé, notable aussi, un peu moins cependant, parce qu'il n'a pas servi au développement du caractère de l'avare dans sa passion dominante, mais seulement dans ses illusions de vieux galant. Les flatteries de Frosine lorsqu'elle cherche à persuader à Harpagon qu'en dépit de ses soixante ans il n'a jamais été si jeune, et qu'elle lui donne une consultation de chiromancie complaisante[4], sont celles dont le Pasifile des *Suppositi* de l'Arioste berne le vieux Cléandre[5], qui veut également épouser une jeune personne. Une partie du dialogue de la scène italienne est littéralement traduite par Molière.

Il ne faudrait pas, comme nous en avons averti, trop grossir ce chapitre des imitations qu'on peut trouver dans *l'Avare*. A

1. Acte IV, scène II. — Faisons remarquer d'ailleurs que Boisrobert était connu pour prendre à droite et à gauche, et qu'il aurait bien pu trouver la scène du père usurier et le prodigieux mémoire quelque part où Molière aurait été aussi le chercher.

2. Voyez la citation de Boisrobert faite par M. Paulin Paris au tome II, p. 421, des *Historiettes* de Tallemant des Réaux.

3. Voyez l'addition de la Monnoye, tome III, p. 151.

4. Acte II, scène V. — 5. Acte I, scène II.

en croire le même *Menagiana*[1], il y aurait apparence que le fameux *sans dot* a été tiré de *la Sporta* du Gelli, vu que, dans cette pièce, Ghirigoro, père de la Fiammetta, montre un semblable penchant à céder à ce motif déterminant du choix d'un gendre[2]. Où Plaute suffit, qu'est-il besoin d'aller chercher le Gelli? La comédie en prose de *la Sporta* est tirée de *l'Aululaire*. Aussi la scène indiquée par le *Menagiana* n'est-elle pas la seule que l'on ait supposé avoir été utile à notre auteur : « *L'Avare*, dit Riccoboni[3], est en partie emprunté de l'*Aulularia* de Plaute, en partie de *la Sporta* del Gelli. » Mais tous les passages de cette dernière comédie qui peuvent la faire comparer avec la nôtre ont la même ressemblance avec celle de Plaute. Si, par exemple, la scène dans laquelle Harpagon et Valère ont tant de peine à se tirer d'une étrange confusion de cassette enlevée et de fille séduite[4] a pour pendant dans *la Sporta* la scène d'un malentendu pareil entre Ghirigoro, préoccupé du vol de sa corbeille, et Alamanno, voleur de l'honneur de sa fille[5], pourquoi penser que l'une ait dû quelque chose à l'autre, lorsque le modèle commun est là dans la pièce de Plaute?

On doit faire la même remarque sur la comédie des *Esprits* dont on a voulu reconnaître quelques souvenirs dans *l'Avare*. Cette pièce de la Rivey[6], et l'*Aridosio* de Lorenzino de Médicis[7], dont elle est tirée, ont des scènes empruntées à *l'Aululaire*. Il n'est pas douteux que Molière ne connût fort bien l'imitateur français et sans doute aussi l'auteur italien. On a souvent fait

1. Voyez la même addition de la Monnoye, tome III, p. 152.
2. Acte III, scène I.
3. *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, p. 148.
4 Acte V, scène III.
5. Acte V, scène VI.
6. Elle est la troisième des *Six premières comédies facétieuses de Pierre de la Rivey, Champenois, à l'imitation des anciens Grecs, Latins et modernes Italiens*. Paris, 1579, in-12. Elle a été réimprimée dans l'*Ancien théâtre françois* (à Paris, chez P. Jannet. M.DCCC.LV, tome V, p. 199-291).
7. ARIDOSIO, *comedia del Signor Lorenzino de' Medici*. Elle a été imprimée à Lucques et à Bologne en 1548, et plusieurs fois aussi à Florence, puis à Venise et à Naples.

remarquer qu'il n'avait pas dédaigné, à l'occasion, de mettre à profit d'heureux traits des comédies de la Rivey; mais ce n'est pas, ce nous semble, ici qu'il faudrait en chercher des preuves incontestables. Dans *les Esprits*, la scène du désespoir de l'avare à qui l'on a volé son trésor (il se nomme Séverin) est une des plus dignes du modèle latin par la vivacité avec laquelle elle est écrite[1]. Mais il n'y a rien là qui soit plutôt à rapprocher de Molière que de Plaute. On peut comparer d'autres passages, assez ressemblants, des *Esprits* et de *l'Avare* : on n'y trouvera que les rencontres inévitables entre deux auteurs qui ont travaillé d'après le même modèle.

Dans notre comédie cependant, celle de la Rivey ne paraît-elle pas avoir été imitée quelque part où Plaute n'a rien à revendiquer? C'est au dénouement. Celui de *l'Avare* se fait principalement par l'intervention du père retrouvé de Valère et de Mariane. Ce père, que l'on croyait mort, avait, à la suite des désordres de Naples, fui les persécutions. Il y a de même, dans *les Esprits*, un exilé qui, ramené par la paix, reparaît à propos pour marier sa fille à un des fils du vieil avare. C'est un huguenot, que les troubles religieux avaient forcé de se retirer à la Rochelle, laissant sa fille à la garde d'une parente. Si ce dénouement a suggéré celui de notre comédie, la dette de Molière n'est pas lourde. Ces petits ressorts romanesques, qui, dans plusieurs de ses pièces, délient le nœud de l'intrigue, avaient à ses yeux très-peu d'importance; et il était tout simple qu'au lieu de prendre la peine de les imaginer, il les empruntât volontiers soit aux Italiens directement, soit à leur imitateur, la Rivey. Dans une autre comédie de celui-ci, *la Veuve*[2], il se rencontre des traits plus frappants encore de la merveilleuse, mais peu neuve, reconnaissance qui apporte un secours inopiné aux amours des enfants d'Harpagon. Bonaventure, à la suite aussi de troubles, a fait un

1. Acte III, scène VI.

2. LA VEFVE, *seconde comédie de Pierre de la Rivey*, dans l'*Ancien théâtre françois* de la collection Jannet, tome V, p. 103-198. Le modèle imité ou plutôt traduit par le Champenois est du Florentin Nicolò Buonaparte : LA VEDOVA, *comedia facetissima di M. Nicolò Buonaparte, cittadino fiorentino. Nuovamente data in luce.* Édition des Juntes de Florence, 1568.

voyage sur mer avec sa femme, qui était grosse; son vaisseau a donné sur un écueil, et il a pu se sauver sur une planche, laissant sa femme sur le vaisseau qu'il a vu couler à fond[1]. A la fin, il retrouve celle qu'il avait pleurée, et, avec elle, une fille qu'il marie.

Ce n'est point le seul rapprochement à faire entre la pièce de *la Veuve* et celle de *l'Avare*. Il y a, dans la comédie de la Rivey, une entremetteuse, du nom de Guillemette, qui a bien de l'air de notre Frosine. Elle dit au vieil Ambroise, amoureux de la veuve : « Je pense.... que cette Mme Clémence vous aime comme ses menus boyaux ; car je ne suis jamais auprès d'elle qu'elle ne parle de vous; mais savez-vous comment? d'une telle affection que ne croiriez pas[2]. » Et comme Ambroise répond qu'on veut cependant le faire passer pour vieil et cassé : « Cassé ! répond Guillemette, vous me semblez un chérubin. » Est-on bien assuré cependant que cette Guillemette ait prêté à Molière les traits qui certainement la rappellent chez l'intrigante de *l'Avare?* Il y a bien des rôles semblables dans le théâtre italien, dont ce caractère était une des traditions, et où nous croyons qu'il suffit de reconnaître l'origine du personnage de Frosine, sans qu'il y ait à désigner précisément telle ou telle pièce. Quelques-uns ont indiqué non *la Veuve* de la Rivey, mais une comédie jouée, peu d'années avant *l'Avare*, à l'Hôtel de Bourgogne, *la Dame d'intrigue*[3] de Samuel Chappuzeau. Les critiques qui ont cherché le modèle suivi par Molière avaient donc l'embarras du choix. Ce qui souvent a fait pencher ce choix du côté de la pièce de Chappuzeau, c'est qu'elle offre avec la nôtre d'autres ressemblances que le rôle de l'intrigante, et beaucoup plus évidentes : ressemblances toutes naturelles d'ailleurs, Chappuzeau ayant été, comme il le dit dans son *Avertissement*, « un peu aidé » par Plaute. Sa *Dame d'intrigue*, ouvrage mal conçu, mais non

1. Acte I, scène I.

2. Acte III, scène II ; le passage est traduit de *la Vedova* (acte III, scène IV).

3. *La Dame d'intrigue*, ou *le Riche vilain*, jouée en 1663 à l'Hôtel de Bourgogne. M. Victor Fournel l'a réimprimée au tome I de ses *Contemporains de Molière*, p. 367-400.

sans verve, et où se rencontrent d'assez bons vers, a eu, un moment, pour titre *l'Avare dupé*[1], et doit à *l'Aululaire* ce qu'elle a de plus vraiment comique. On y trouve, imités d'assez près, bien des passages de la comédie latine que Molière a cru devoir négliger. Quant à ceux qui ont été pour les deux auteurs l'objet d'une imitation commune, ils nous font retomber dans ces rencontres forcées, qui ne prouvent rien.

Dans la *Notice* de *l'École des maris*, ayant à comparer[2] avec une scène de cette pièce une scène de *la Discreta enamorada* de Lope de Véga, M. Despois signale aussi, en passant, dans cette faible comédie espagnole, une situation qui offre quelque ressemblance avec celle d'Harpagon et de Cléante prétendant tous deux épouser Mariane. Le vieux capitaine Bernardo veut donner pour belle-mère à son fils une jeune fille aimée de celui-ci et qui l'aime. Il y a dans *l'Avare* une scène où Cléante, après avoir paru faire à Mariane un compliment impertinent, le répare par des douceurs; et il y en a une dans la *Discreta enamorada* où le fils de Bernardo, pour calmer le courroux de son père, demande aussi pardon à sa future belle-mère, mais ce n'est point de lui avoir montré de la répugnance à devenir son beau-fils, et les deux scènes sont toutes différentes par le sens comme par les détails. Que reste-t-il donc à comparer? Ceci seulement : un père et un fils qui se disputent le cœur d'une belle. Cette rivalité, qui ne promet pas beaucoup de succès au vieux père, a été de bonne heure un de ces lieux communs du théâtre dans lesquels il n'est pas toujours facile de reconnaître s'il y a eu emprunt et à quelle des nombreuses sources, ou si la même idée ne s'est pas naturellement offerte à plusieurs sans qu'il y ait à supposer de réminiscences. Cette idée on la rencontre encore, par exemple, dans une comédie de Chevalier, jouée au théâtre du Marais, en 1662, *les Barbons amoureux et rivaux de leurs fils*. Le rapport qu'il est permis de signaler entre cette pièce et notre *Avare* est celui auquel fait penser le titre; il n'y en a pas d'autre, comme on peut le voir dans l'analyse que les frères

1. Dans une édition dont l'Achevé d'imprimer est du 23 novembre 1662 : voyez *les Contemporains de Molière*, tome I, p. 361.
2. Voyez notre tome II, p. 341.

Parfaict ont donnée[1] du pauvre ouvrage. Malgré Lope de Véga et Chevalier, il est bien peu prouvé que, dans la rivalité d'Harpagon et de Cléante, Molière ait été imitateur; il est beaucoup plus incontestable qu'il y a été imité. Tout le monde sait qu'en 1673, moins de cinq ans après *l'Avare*, Racine a mis aux prises l'amour de Mithridate et celui de Xipharès, et que la ressemblance avec la comédie de Molière ne semble pas là toute fortuite, parce que le roi de Pont et Harpagon, ainsi que Voltaire l'a fait remarquer[2], « se servent du même artifice pour découvrir l'intelligence qui est entre leur fils et leur maîtresse. » Cette transposition tragique d'excellentes scènes de comédie a été faite avec un art dont le noble et charmant génie de Racine avait le secret. Y voir un plagiat serait ridicule. Molière non plus ne sera jamais plagiaire, quelques rapprochements, souvent douteux, que l'on découvre entre ses ouvrages et telle ou telle pièce de ses devanciers français ou étrangers. La plupart de ces rapprochements, toujours curieux à faire dans les notes de nos comédies, pourraient, sans inconvénient, être négligés dans une notice, lorsqu'ils n'intéressent pas l'histoire de la composition de l'œuvre ou celle de la critique dont elle a été l'objet.

Nous aurions donc le droit d'arrêter ici le compte des emprunts dont on a chargé l'auteur de *l'Avare*. Il y en a cependant d'autres encore dont on a trop parlé, et qu'on a voulu faire croire trop importants pour que nous refusions d'examiner si le mémoire de cette foule de créanciers, sujet à beaucoup de réductions, n'en a pas été indûment grossi. Ces emprunts auraient été faits à des canevas italiens. Signalés par Riccoboni dans ses *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* (1736)[3], par Cailhava dans *l'Art de la comédie* (1786)[4] et dans les *Études sur Molière* (1802)[5], ils ont été généralement regardés depuis comme incontestables par les éditeurs qui ont commenté notre pièce. Riccoboni s'est avisé

1. *Histoire du théâtre françois*, tome IX, p. 111 et suivantes.
2. *Préface* de *Mariamne* (1725), tome II, p. 188.
3. Pages 184-197.
4. Tome II, p. 274-305.
5. Pages 217 et 218.

le premier des comparaisons auxquelles pouvait donner lieu *l'Avare* avec certains passages de petites comédies improvisées sur la scène où il était lui-même acteur et auteur. Quelque sincère que fût son admiration pour Molière, et quoiqu'il ne prétendît « rien diminuer de son mérite ni de sa gloire[1], » sa partialité toute naturelle pour un théâtre qui était le sien a dû le porter à exagérer les obligations que le grand comique avait à ce théâtre. « Les Italiens, dit-il, qui ont enchéri sur ce modèle (*sur Plaute*) ont fourni à Molière les lazzi, les plaisanteries et même une partie du détail[2]. » Si bien que, selon lui, les imitations des comédies jouées à l'impromptu se joignant à celles de Plaute et de Gelli, « on ne trouvera pas dans toute la comédie de *l'Avare* quatre scènes qui soient inventées par Molière[3]. » Cette pièce devient donc un ouvrage *singulier et difficile*, qui « a plus coûté à Molière que deux comédies de son invention[4]. » Quoi? voilà qu'on nous le représente se faisant patient artiste en marqueterie, et se livrant à un labeur sur lequel il sue! Qui voudra le croire? Est-ce que la facilité de sa veine comique est plus douteuse dans son *Avare* que dans ses autres ouvrages, fût-il certain qu'on dût ajouter les farces italiennes aux sources diverses où il a puisé? Riccoboni d'ailleurs ne nous a pas convaincu de cette certitude.

Il cite l'*Amante tradito*, joué à Paris sous le titre de *Lelio et Arlequin valets dans la même maison*, comme ayant donné à Molière son premier acte : « Lelio, dit-il, est amoureux de Flaminia, fille de Pantalon, riche banquier de Venise; comme il n'est connu de personne dans cette ville, il prend le parti de se mettre au service de ce vieillard, afin d'être plus à portée de jouir de la vue de sa maîtresse.... Arlequin, valet de Pantalon, devient jaloux de son crédit et ne néglige.... aucune occasion de le persécuter[5]. » Cette même pièce a des scènes que Riccoboni croit avoir été imitées dans les scènes II et III

1. *Observations sur la comédie...*, p. 184.
2. *Ibidem*, p. 186.
3. *Ibidem.* Cizeron-Rival, dans ses *Récréations littéraires*, p. 10 et 11, a copié ce passage de Riccoboni.
4. Pages 186 et 187.
5. Pages 188 et 189.

de l'acte V de *l'Avare :* « Arlequin, par l'animosité qu'il a contre Lelio, vole une bourse et l'accuse d'en être le voleur. Pantalon reproche à Lelio, d'une façon équivoque, l'indignité de son action, et Lelio lui répond de même sur l'amour de Flaminia[1]. »

Le *Dottor Bachettone*, auquel Riccoboni s'est imaginé, sans preuves sérieuses, que *le Tartuffe* aussi est redevable, aurait, toujours d'après lui, beaucoup à revendiquer dans la première scène de notre acte II. On y trouve ceci : « Le Docteur dévot et grand usurier a pour ami Pantalon, qui, se trouvant obligé de faire un payement..., prie son ami de lui prêter la somme dont il a besoin.... Le Docteur ne lui donne en argent que les deux tiers de la somme dont ils sont convenus et lui fait voir une liste des choses qu'il lui destine pour l'autre tiers.... Cette liste contient d'abord de vieilles hardes et de vieux meubles, et ensuite des choses extravagantes, telles que la barbe d'Aristote, la ceinture de Vulcain, etc., qu'il estime un prix exorbitant[2]. »

Des *Case svaliggiate* ou *gli Interrompimenti di Pantalone*, dont le titre français est *Arlequin dévaliseur de maisons*, aurait été tirée la scène v (scène iv dans l'édition originale et dans la nôtre) de l'acte II, où Frosine joue avec Harpagon le même rôle que Scapin avec Pantalon : « Scapin fait accroire à Pantalon que sa maîtresse est amoureuse de lui à la folie. Il lui rend compte des éloges et de l'estime qu'elle fait de la vieillesse et de lui. Pantalon, par un sentiment d'amour et de reconnoissance, ouvre sa bourse et donne à Scapin des poignées d'argent pour chaque trait de louange qu'il lui rapporte[3]. » Ces *Case svaliggiate* ont quelque chose qui rappelle le bon tour que Cléante joue à son père, en feignant qu'il désire vivement faire accepter son diamant à Mariane (acte III, scène vii); mais la scène italienne est beaucoup moins plaisante, parce que Pantalon (Cailhava le cite sous le nom de Magnifico) n'est pas ordinairement un ladre : « Scapin fait remarquer à Flaminia, maîtresse de Pantalon, le diamant que ce vieillard a au

1. Pages 195 et 196.
2. Pages 189-191.
3. Pages 191 et 192.

doigt; Flaminia le loue. Scapin le prend, afin qu'elle le voie mieux; il le lui montre, en l'assurant que Pantalon lui en fait présent; et ce vieillard n'ose dire le contraire, quelque envie qu'il en ait[1]. »

Il y a enfin *la Cameriera nobile* (*la Fille de chambre de qualité*), dont une scène ressemble à celle où Valère rosse maître Jacques[2]: « Lelio donne des coups de bâton à Scapin, camarade d'Arlequin.... Lelio..., feignant de s'en repentir, donne occasion à Arlequin de faire le brave et de le menacer. Lelio s'en divertit; il paraît avoir peur et recule devant Arlequin; mais, en finissant de feindre, il le maltraite, le fait reculer à son tour et le punit de son insolence par quelque coup de bâton[3]. » Dans cette pièce, on peut comparer aussi, avec la scène IV de notre acte IV[4], le rôle de conciliateur malicieux que prend Scapin pour s'amuser aux dépens de Pantalon et du Docteur qui se querellent : « Pantalon et le Docteur rivaux en viennent aux mains, et sont deux fois séparés par Scapin, qui, en leur demandant, à chacun en particulier, l'origine de leur querelle, fait aussi accroire à chacun d'eux en particulier que son rival lui cède sa maîtresse, etc.[5]. »

Cailhava n'a fait que suivre les indications données par Riccoboni. Il y a bien quelques différences dans ses citations, mais elles sont insignifiantes. Quelques-uns des noms des personnages ne sont plus, chez lui, les mêmes, de nouveaux comédiens tenant alors les rôles. Dans ces canevas, où rien n'était fixé, les changements des noms des acteurs n'étaient pas les seuls. On y intercalait sans cesse de nouveaux développements. A la critique, y cherchant matière à des comparaisons pour lesquelles les dates sont nécessaires, tout échappe dans ces comédies variables au gré de tous les caprices et aussi mobiles que l'eau qui coule. Riccoboni nous avertit[6] qu'elles n'étaient pas imprimées. On n'en saurait donc vérifier les

1. Pages 193 et 194.
2. Scène II de l'acte III.
3. Pages 192 et 193.
4. Scènes IV et V de cet acte dans Riccoboni.
5. Pages 194 et 195.
6. Page 187.

dates, particulièrement celles des passages où l'on a cru trouver le germe de quelques-unes des idées de *l'Avare*. Riccoboni probablement ne les connaissait que telles qu'on les représentait de son temps. Pouvait-il être sûr que les comédiens improvisateurs n'eussent point ajouté ces passages depuis le temps de Molière, et, l'imitant, au lieu d'être imités par lui, ne se fussent point approprié quelques-unes de ses excellentes plaisanteries? Il nous dit, à propos d'une de ces scènes italiennes : « Cette scène est plus ou moins soutenue à l'impromptu, suivant le talent des acteurs; mais ils ont tous, par tradition, un certain nombre de propos ou de répliques principales, dont Molière s'est servi dans son *Avare*[1]. » C'est donc seulement une tradition qu'il allègue : le commencement d'une tradition est souvent impossible à dater. Mais quand on admettrait l'antériorité, très-problématique, des scènes italiennes, objets de ces comparaisons, les ressemblances avec quelques endroits de notre comédie ne prouveraient rien, pour la plupart. Le mémoire usuraire est, nous l'avons dit, dans *la Belle plaideuse*, et, comme là se trouve la scène entre le père usurier et le fils, son emprunteur, il nous paraît clair que Molière a plutôt imité la comédie de Boisrobert que le *Dottor Bachettone*. Quand deux parties réclament une même propriété, l'une ou l'autre réclamation, tout au moins, est mal fondée. La barbe d'Aristote et la ceinture de Vulcain sont des charges bien italiennes, par lesquelles il est probable qu'on a voulu renchérir ou sur Boisrobert ou sur Molière. Celui-ci n'a pas eu besoin non plus des *Case svaliggiate* pour la scène des flatteries de Frosine. Comme il a, sans contestation possible, traduit un passage des *Suppositi*, c'est là seulement qu'il a trouvé son modèle, là peut-être aussi que les comédiens de l'impromptu ont trouvé le leur. A plus forte raison, Riccoboni aurait dû rayer de ses papiers l'équivoque entre le vol et l'amour, où s'embarrassent Pantalon et Lelio, dans l'*Amante tradito*, puisqu'elle est tirée de *l'Aulularia*. Il ne resterait dans le passage cité que l'accusation de vol qu'inspire à Arlequin, comme à maître Jacques, sa rancune contre un serviteur favori. Ce n'est pas là une de ces idées sur lesquelles on ait pu

1. Pages 195 et 196.

imprimer une marque évidente de propriété. N'appartient-elle pas aussi au domaine public, l'idée, commune à l'*Amante tradito* et à *l'Avare*, d'un amoureux qui s'introduit dans la maison de sa maîtresse en se mettant au service du père? Ce stratagème se voit dans plus d'une comédie, et, dès ce temps-là peut-être, n'était pas neuf au théâtre. La scène où Valère châtie maître Jacques, après avoir feint d'être intimidé par sa jactance, est, dans la pièce, un des détails qui tiennent le moins au sujet, et il y a peu d'intérêt à savoir si Molière la doit à *la Cameriera nobile*[1]. Il aurait au même canevas une obligation assez légère aussi, un peu plus marquée toutefois, s'il en avait imité la diplomatie de maître Jacques, lorsqu'il met d'accord pour un moment Harpagon et son fils; mais ne pourrait-on aussi bien dire qu'il s'est quelque peu imité lui-même? car il y a quelque chose de cette idée comique dans son *Festin de Pierre*, lorsque Dom Juan donne tour à tour contentement à Mathurine et à Charlotte, pour les laisser ensuite aux prises[2].

Le diamant offert à Mariane doit être regardé comme le plus intéressant ici et le plus significatif entre ces souvenirs des comédies jouées à l'impromptu, si ce ne sont pas les acteurs des *Case svaliggiate* qui se sont un jour souvenus de Molière : supposition d'autant moins invraisemblable que, dans la pièce italienne, la scène n'est pas naturelle, se trouvant en contradiction avec un des caractères.

En résumé, bien que nous ayons plus haut reconnu *l'Avare* pour une des comédies où Molière a le plus largement usé de son droit de prendre son bien où il le trouvait, les diverses pièces de théâtre qu'il a pu mettre à contribution ne sont pas aussi nombreuses qu'on l'a prétendu. En tout cas, l'originalité dans l'ensemble, et c'est l'important, demeure très-grande, les détails, qu'ici ou là il a empruntés, ayant pris chez lui un tout autre caractère par la manière dont il les a fait concourir à son action et à l'effet de sa parfaite peinture.

1. Il est beaucoup moins douteux que le Sage, si souvent imitateur de Molière, a eu présentes à la mémoire les rodomontades de maître Jacques, suivies des coups qu'il reçoit paisiblement, lorsqu'il a écrit la scène v de l'acte II de sa petite pièce du *Point d'honneur*, jouée en 1702.

2. Acte II, scène IV.

L'imitation même de *l'Aululaire*, la seule qui compte sérieusement et ne laisse pas tout entier le mérite de l'invention, permet encore d'y faire une très-large part, tant il y a de traits, et certainement des plus expressifs, ajoutés à la physionomie de l'avare moderne et de nouveauté dans le tableau, profondément vrai, de sa maison qu'il rend malheureuse et force à se mettre en guerre contre lui. Puisque nous voici revenu à *l'Aululaire*, remarquons un des reproches qu'on lui a faits et dont nous n'avons pas encore parlé. Comme il en rejaillit quelque chose sur *l'Avare* de Molière, il mérite notre attention : c'est celui d'avoir trop chargé quelques traits. Ces plaisantes exagérations, qui ne sont pas toujours un défaut au théâtre, sont très-ordinaires chez Plaute; et soit qu'il y ait naturellement entraîné l'auteur moderne, soit que celui-ci, avec mûre réflexion, ait reconnu qu'un tel sujet, pour être gaiement traité, demandait que, sur la scène, on outrât un peu les choses, notre comédie est une de celles où le grand comique français a le moins craint, lui aussi, de dépasser parfois la vraisemblance. Il y a surtout « les autres » mains[1] (la *troisième* main chez Plaute) que l'on a beaucoup critiquées. Dans cette comédie déjà citée de *la Dame d'intrigue*, le même trait était indiqué plus discrètement et avec plus de naturel[2] :

. . . . Çà, montre-moi la main.
— Tenez. — L'autre. — Tenez, voyez jusqu'à demain.
— L'autre. — Allez la chercher : en ai-je une douzaine?

Sur la finesse, Molière en savait un peu plus long que Chappuzeau. Il faut donc croire qu'il tenait pour légitime de pousser aussi loin qu'il l'a fait la liberté de rire. Peut-être aussi n'était-il pas fâché d'essayer si le sel un peu fort du comique latin ne serait pas encore goûté chez nous, et si l'art ancien, dans ses fantaisies affranchies de toute timidité, n'avait pas quelque chose à apprendre au nôtre. Son génie, qui a su s'approprier les formes les plus diverses données à la comédie sur toutes les scènes, n'était pas fait pour reculer devant certaines des hardiesses dont Rome et Athènes lui donnaient

1. Acte I, scène III.
2. Acte II, scène VI.

l'exemple. Dans le grand monologue[1], Harpagon s'en prend aux spectateurs : « Que de gens assemblés !... Quel bruit fait-on là-haut ? » On a eu tort de douter qu'il s'adressât au parterre et aux loges, et de supposer des visions, ou d'excuser l'invraisemblance, comme le comédien Grandmesnil l'essayait[2], en faisant observer qu'Harpagon, qui n'est pas, comme Euclion, dans la rue, mais dans son logis, peut cependant se mettre à la fenêtre pour appeler au secours. Il est clair que tous « ces gens assemblés » ne sont pas des passants, mais le public du théâtre ; et il suffit de comparer la scène dans *l'Aululaire*, pour être assuré que Molière n'a pas hésité à nous donner du Plaute.

A la différence de l'*Amphitryon* latin, responsable des scènes scabreuses où il a induit Molière, *l'Aululaire* n'a aucune part à prendre dans le blâme que *l'Avare* a paru à de rigides moralistes mériter en quelques endroits : ces endroits sont de ceux où il n'y a pas trace de l'imitation de Plaute. Riccoboni a signalé ce qui, dans notre pièce, ne lui semblait pas d'un bon exemple[3]. Il a placé *l'Avare* parmi les comédies *à corriger*[4]. Ses remarques sévères sont d'accord avec celles qu'a faites à son tour Jean-Jacques Rousseau ; ce sont les paroles du plus éloquent de ces deux censeurs qu'il faut citer de préférence : « C'est un grand vice, dit Rousseau, d'être avare et de prêter à usure ; mais n'en est-ce pas un plus grand encore à un fils de voler son père, de lui manquer de respect, de lui faire mille insultants reproches, et, quand ce père irrité lui donne sa malédiction, de répondre d'un air goguenard qu'il n'a que faire de ses dons ? Si la plaisanterie est excellente, en est-elle moins punissable ; et la pièce où l'on fait aimer le fils insolent qui l'a faite, en est-elle moins une école de mauvaises mœurs[5] ? » Pour ce qui est du vol, Rousseau n'avait-il donc pas remarqué que, si Cléante en paraît un moment complice, il est clair qu'il ne prétend pas garder le

1. Acte IV, scène VII.
2. Cailhava, *Études sur Molière*, p. 216, à la note.
3. *De la Réformation du théâtre*, p. 15-17.
4. *Ibidem*, p. 294.
5. Lettre *à M. d'Alembert.... sur son article* GENÈVE.... (1758), p. 52 et 53.

trésor de son père? Un emportement irrespectueux dans une des scènes, voilà sa grande faute. L'auteur du *Tableau de Paris*, Mercier, dont, il faut le dire, les jugements comptent bien peu, y voyait un trait « épouvantable[1] », où Molière lui paraissait « impie ». La Harpe, au contraire, refuse d'être scandalisé d'une parole échappée à la colère; il ne peut non plus regarder le trait d'humeur d'Harpagon comme une malédiction sérieuse, un acte solennel; et rien ne lui semble plus juste que de montrer l'avare puni par la haine et le mépris de tout ce qui l'entoure[2]. Mais personne n'a plus ingénieusement répondu à Rousseau que M. Saint-Marc Girardin[3]. Si le fils d'Harpagon « lui manque de respect, c'est que, dans ce moment, l'avare, l'usurier et le vieillard amoureux, les trois vices ou les trois ridicules d'Harpagon, cachent et dérobent le père » (p. 263). Il fait remarquer aussi que Molière n'a pas entendu nous donner Cléante pour un fils vertueux. Il montre enfin que dans la scène où ce jeune homme passionné reproche si vivement à son père une infâme usure, et dans celle où il défend son amour avec une colère qui le fait s'oublier plus encore, « le sérieux eût tout perdu, le rire sauve tout » (p. 266). Cette observation si juste, il la rend sensible de la façon la plus spirituelle, en traduisant dans le langage sentencieux et déclamatoire de nos dramaturges modernes les scènes dont on a fait un crime à notre comédie. Il est certain que le rire non-seulement tranche, comme dit Horace, les grandes questions mieux et plus fortement que les déclamations violentes,

. . . . *Ridiculum acri*
Fortius et melius magnas plerumque secat res[4],

mais qu'il y touche avec plus d'innocence. Nous sommes d'avis aussi, avec le sage auteur du *Cours de littérature dramatique*[5],

1. Voyez au chapitre VII de l'*Essai sur l'art dramatique* (édition d'Amsterdam, 1773, p. 89).

2. *Cours de littérature*, seconde partie, livre I, chapitre VI, section 4, tome V, p. 462 et 463.

3. *Cours de littérature dramatique*, tome I, XIII, p. 262 et suivantes.

4. *Satires*, livre I, x, vers 14 et 15.

5. Page 263.

que « la comédie, en faisant punir les vices les uns par les autres, représente la justice du monde telle qu'elle est. » Cette manière de comprendre son rôle de justicier mondain (celui des prédicateurs est nécessairement tout autre) était familière à notre grand comique. Souvenons-nous de *George Dandin*, qui, à l'appui de cette remarque, ne serait pas la seule de ses comédies à citer. On peut, il est vrai, répondre qu'avec une telle méthode de correction du mal par le mal, on donne, à côté de la leçon utile, des exemples qui risquent de l'être un peu moins. Mais c'est en quoi la comédie n'offre d'autres dangers que ceux de la vie elle-même. La comédie croit avoir assez fait, quand elle a châtié par le ridicule le vice que, dans telle ou telle de ses œuvres, elle a choisi pour son véritable objet; et, n'étant qu'une institutrice amusante et légère des hommes, elle ne se pique pas de mettre dans ses enseignements beaucoup plus de précautions que n'en mettent dans les leurs la vie et le monde, dont elle est, avant tout, le tableau. Pourvu qu'elle copie cependant ce tableau avec quelque réserve, nous ferons bien de lui appliquer ce qu'elle-même a sagement dit du monde :

Ne l'examinons point dans la grande rigueur [1].

Les acteurs qui ont créé les rôles de *l'Avare* en 1668 n'ont pas été nommés par Robinet; il s'est contenté de dire que toute la troupe y jouait fort bien[2]; nous en savons un peu plus. Le premier rôle, celui d'Harpagon, était joué par Molière : il y excellait, dit l'auteur de la *Lettre sur la vie et les ouvrages de Molière*, insérée au *Mercure de France* de mai 1740[3]. L'inventaire de 1673 décrit son costume[4] : « Un manteau, chausses et pourpoint de satin noir, garni de dentelle ronde de soie noire, chapeau, perruque, souliers, prisé vingt livres. » Il y a un passage de son rôle où il a lui-même laissé sa marque personnelle comme acteur, un trait de son signalement, dans une allusion plaisante à la toux dont, en ces années, il

1. *Le Misanthrope*, scène I, vers 147.
2. Voyez ci-dessus, p. 7.
3. Voyez notre tome III, p. 383.
4. *Recherches sur Molière*, par Eud. Soulié. p. 276.

souffrait de plus en plus, à cette toux qui tient tant de place dans le portrait que fait de lui la comédie d'*Élomire hypocondre*, imprimée en 1670. Lorsque Frosine flatte Harpagon sur sa santé visiblement exempte de toute incommodité, il lui répond : « Je n'en ai pas de grandes, Dieu merci. Il n'y a que ma fluxion qui me prend de temps en temps. » La fine intrigante le rassure : « Cela n'est rien. Votre fluxion ne vous sied point mal, et vous avez grâce à tousser[1]. » Quelque naturel que soit le trait, Molière n'y aurait pas autant insisté, si sa trop réelle incommodité ne l'avait rendu plus piquant. Au reste, les éditeurs de 1682[2] ne laissent pas de doute sur ce point : « Il s'étoit joué lui-même, disent-ils, sur cette incommodité dans la cinquième scène du second acte de *l'Avare*. » La remarque n'aurait pas de sens si elle ne supposait que le vieillard catarrheux était représenté par Molière. Il tournait ainsi en effet comique et savait rendre agréable ce qui aurait pu paraître disgracieux chez un comédien. Nous en avons, dans cette même comédie, un autre exemple bien connu. Harpagon, lorsqu'il vient d'éloigner la Flèche qui lui semble un dangereux espion de son or, dit en grognant : « Je ne me plais point à voir ce chien de boiteux-là[3]. » Que l'incommode valet boite ou non, qu'importe ? Et pourtant le trait d'humeur est tout à fait naturel chez ce soupçonneux, pour qui cette singulière allure a peut-être quelque chose d'inquiétant. Mais quelque bon parti que Molière ait tiré de cette idée de claudication, il est évident qu'elle ne lui fût pas venue à l'esprit, s'il n'avait voulu rendre plaisante l'infirmité de son camarade Béjard, comme il l'avait déjà fait en lui donnant dans *l'Amour médecin*[4] le rôle du boiteux des Fougerais. Béjard est donc ici désigné clairement comme ayant joué d'original le personnage de la Flèche[5].

1. Acte II, scène v.
2. Voyez notre tome I, p. xvii.
3. Acte I, scène iii.
4. Voyez notre tome V, p. 288.
5. C'est ce que dit l'abbé d'Allainval dans sa *Lettre à Mylord*** sur Baron et la demoiselle le Couvreur*, publiée en 1730 sous le pseudonyme de George Wink, p. 12 ; on peut voir cette lettre réimprimée dans la *Collection des Mémoires sur l'art dramatique*, au volume des *Mémoires sur Molière*, p. 221.

Là se bornent nos renseignements. Aimé-Martin, suivant sa coutume, a complété, sans avertir qu'il se contentait de la vraisemblance, la liste des acteurs de 1668 dans les principaux rôles de notre pièce : *Cléante*, la Grange; *Élise*, Mlle Molière; *Valère*, du Croisy; *Mariane*, Mlle de Brie; *Frosine*, Madeleine Béjart; *Maître Jacques*, Hubert. On pourrait croire plutôt que, à ce premier moment, *Élise* fut Mlle de Brie; *Mariane*, Mlle Molière; *Valère*, la Grange; *Maître Jacques*, du Croisy, si l'on s'en rapportait à la liste des acteurs telle que nous la trouvons dix-sept ans plus tard. Il est vrai que, si l'indication n'est pas à dédaigner, nous avons déjà averti ailleurs qu'elle peut quelquefois suggérer des inductions trompeuses. Voici cette distribution des rôles en 1685[1] :

	DAMOISELLES.
Élise	de Brie.
Marianne	Guerin
Frosine	Beauval *ou* la Grange.
	HOMMES.
Valère	la Grange.
Arpagon.	Brécourt *ou* Rosimont.
Cléante	Raisin *ou* Hubert.
Me Simon	le Comte.
Me Jacques.	du Croizy.
La Flèche	Guerin.
Une servante	. . . .
Un laquais	. . . .
Le Commissaire	Dauvilliers *ou* Beauval.

Rosimont, l'héritier des rôles joués par Molière, partageait, on le voit, le rôle d'Harpagon avec Brécourt. Celui-ci, déserteur en 1664 de la troupe de Molière, se retrouva en 1682 avec ses anciens camarades qui, après la réunion de 1680, avaient formé, avec les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, la nouvelle Comédie-Française. Il y eut, le 12 juin 1682, un règlement des rôles, qui portait que « les rôles des pièces de Molière, grandes et petites, où Rosimont joue le personnage que jouoit feu Molière, seront triples entre lui, Raisin et Bré-

1. *Répertoire des comédies françoises qui se peuvent jouer* (à la cour) *en* 1685.

court[1]. » Y aurait-il quelque chose à conclure de ce que, dans la liste des acteurs désignés pour les représentations de 1685 à la cour, Brécourt est nommé avant Rosimont son chef d'emploi? Nous remarquons du moins que, suivant Lemazurier[2], le rôle d'Harpagon était un de ceux qu'il jouait supérieurement. La liste, dressée sans doute dès 1684, ne prouve pas d'ailleurs que la cour ait vu ce comédien dans *l'Avare* en 1685 : le 28 mars de cette année-là, il mourut. A la fin de l'année suivante (novembre 1686), Rosimont aussi était mort. Il y eut sans doute, dans les années qui suivirent, un moment où les comédiens formés par Molière ayant, pour la plupart, disparu, sans avoir encore eu de dignes successeurs, ses comédies furent médiocrement représentées. Le *Journal du marquis de Dangeau* nous apprend[3] que le Roi, ayant été, le 9 octobre 1700, voir la comédie de *l'Avare* dans la tribune de la duchesse de Bourgogne, « ne trouva pas que les comédiens la jouassent bien. Mme la duchesse de Bourgogne le pressa fort de demeurer jusqu'à la fin; mais il ne put s'y résoudre. » Était-ce alors Guérin d'Estriché qui tenait le rôle d'Harpagon? A s'en rapporter à Lemazurier[4], il le jouait « avec un art et en même temps un naturel admirables. » Quoi qu'il en soit, comme il ne fut goûté, dit-on, que dans les dernières années de sa carrière théâtrale[5] (de 1712 à 1717), s'il parut à la représentation du 9 octobre 1700, ce n'était pas lui qui, après Molière et Brécourt, pouvait plaire à Louis XIV. Duchemin, qui devait hériter de ses rôles, débuta, le 27 décembre 1717, par celui d'Harpagon, où il eut un grand succès[6], et ne fit pas regretter son prédécesseur. Mais le plus célèbre des Harpa-

1. *La Comédie-Française, histoire administrative...*, par M. Jules Bonnassies, p. 61, note 2 de la page 60.

2. *Galerie historique des acteurs du théâtre français*, tome I, p. 162.

3. Tome VII, p. 391.

4. *Galerie historique des acteurs du théâtre français*, tome I, p. 276.

5. Voyez, dans *les Intrigues de Molière et celles de sa femme*, ou *la Fameuse comédienne, histoire de la Guérin*, édition de M. Livet (1877), la note sur Guérin, p. 184-186.

6. Lemazurier, *Galerie historique des acteurs...*, tome I, p. 246.

gons, en laissant, bien entendu, Molière hors de toute comparaison, fut Grandmesnil, excellent comédien, qui aborda la scène de la Comédie-Française en 1790. Nous avons trouvé, dès le commencement de l'an VII (1798), des témoignages de la rare perfection de son jeu dans le rôle de l'avare. La finesse, le naturel et la vérité qu'il y faisait admirer, sont loués par Étienne et Martainville, dans l'*Histoire du Théâtre français pendant la Révolution*[1] qu'ils publièrent en 1802; et par les rédacteurs de *l'Opinion du parterre* en 1803[2] et en 1809[3]. On a, au foyer de la Comédie-Française, un beau portrait de Grandmesnil, peint par Desoria, et qui fut exposé au Salon de 1817, un an après la mort du célèbre comédien. Le rôle que le peintre a choisi, pour en perpétuer le souvenir, est celui d'Harpagon, dans la grande scène de son désespoir, et au moment où, croyant arrêter son voleur, il se prend lui-même par le bras. C'est évidemment une preuve que, là surtout, Grandmesnil produisait un grand effet. Quelque unanime qu'ait été l'admiration de ses contemporains, on lui reprochait cependant d'outrer, à de certains moments, les effets comiques de ses rôles. C'est lui, sans nul doute, que Cailhava désigne, quand il se plaint que, dans la scène IV de l'acte IV de notre comédie, « le meilleur de nos Harpagons, » ne se contentant pas de cette indication donnée dans la pièce imprimée : *Il tire son mouchoir de sa poche, ce qui fait croire à maître Jacques qu'il va lui donner quelque chose,* « vient de substituer au mouchoir de Molière un morceau de taffetas vert avec lequel il essuie ses yeux[4]. » C'était peu de chose d'ailleurs lorsqu'on voyait d'autres interprètes du rôle tirer « finement de leur poche une bourse dans laquelle est un mouchoir large de quelques pouces[5]. » Il y avait aussi le lazzi des chandelles, dont parle Grandmesnil, dans une lettre, citée par Aimé-Martin[6]. Grandmesnil donne clairement à entendre que lui-même s'y

1. Tome I, p. 136, et tome II, p. 89 (lettre de Palissot, 1791).
2. *L'Opinion du parterre* (germinal an XI), p. 37.
3. *Ibidem* (janvier 1809), p. 47.
4. *Études sur Molière*, p. 225, à la note.
5. *Ibidem*, à la même page.
6. Tome IV des *Œuvres de Molière* (3ᵉ édition), p. 528.

prêtait[1] : « Les comédiens, dit-il, ont imaginé le jeu de la bougie, pour égayer une scène[2] que le public n'écoute jamais sans quelque impatience. Voici comment ce jeu s'exécute : Harpagon éteint une des deux bougies placées sur la table du notaire. A peine a-t-il tourné le dos, que maître Jacques la rallume. Harpagon, la voyant brûler de nouveau, s'en empare, l'éteint, et la garde dans sa main. Mais pendant qu'il écoute, les deux bras croisés, la conversation d'Anselme et de Valère, maître Jacques passe derrière lui, et rallume la bougie. Un instant après, Harpagon décroise ses bras, voit la bougie brûler, la souffle, et la met dans la poche droite de son haut-de-chausses, où maître Jacques ne manque pas de la rallumer une quatrième fois. Enfin la main d'Harpagon rencontre la flamme de la bougie, etc. »

Il serait difficile de dire si ce jeu de scène remontait jusqu'à Molière. Grandmesnil semblerait ne l'avoir pas cru, puisqu'il le donne pour une imagination des comédiens ; et il est certain que, dans la pièce imprimée (encore ne parlons-nous pas de l'édition originale, mais de celle de 1682), on lit seulement cette indication : « Voyant deux chandelles allumées, *Harpagon* en souffle une. » Quoi qu'il en soit, Cailhava nous paraît condamner un peu trop rigoureusement[3] une gaieté à laquelle on trouve ici quelque excuse, surtout dans une pièce qui, nous l'avons fait remarquer, est une de celles où Molière a cru pouvoir oser quelques exagérations de plaisanteries, à la façon de Plaute. Mais une fois en veine de lazzis dont l'auteur ne s'était point avisé, bientôt on s'en permit d'absolument ridicules. Cailhava parle de comédiens qui, dans le personnage de Cléante, montaient, pour témoigner leur joie, sur les épaules de la Flèche[4], au moment où il donne avis qu'il a mis la main sur le trésor. Quelques Frosines du même temps prêtaient à Molière des équivoques indécentes dans des passages de leur rôle qui ont porté malheur aussi aux imitateurs anglais dont

1. Une estampe, publiée chez Martinet, représente Grandmesn en Harpagon, avec un bout de chandelle qui sort de sa poche.

2. La cinquième de l'acte V.

3. *Études sur Molière*, p. 226.

4. *Ibidem*, p. 224.

nous aurons tout à l'heure à parler. Ces fautes de goût, dont Cailhava avait été témoin, il a bien fait de les signaler sévèrement, pour ne pas s'en laisser perpétuer la tradition.

Si, depuis Grandmesnil, il ne paraît pas s'être rencontré d'Harpagon aussi parfait, le rôle cependant a été joué avec grand succès par Duparai, par Guiot et, un peu plus tard, par Provost. Au temps de Grandmesnil, la Rochelle était excellent dans le personnage de maître Jacques, que Michot, au commencement de ce siècle, a fort bien représenté aussi. On se souvient aujourd'hui encore de la verve de Firmin, jouant Valère, particulièrement dans la scène v de l'acte Ier, où il se moque si bien d'Harpagon, en le flattant sur sa grande raison de « sans dot ».

Voici quelle a été dans ces dernières années, à la Comédie-Française, la distribution des principaux rôles de *l'Avare;* les acteurs que nous allons nommer, ayant été à Londres en juin 1879, y ont eu, dans notre comédie, le même succès qu'à Paris :

Harpagon	MM.	Got.
Cléante		Delaunay.
Valère		Worms.
Maître Jacques		Thiron.
La Flèche		Coquelin cadet.
Mariane.	Mmes	Reichemberg.
Élise		Baretta.
Frosine		Dinah Félix.

L'Avare a tenté bien naturellement plus d'un versificateur. La *Bibliographie moliéresque* enregistre, sous les nos 522-529, huit essais de mise en vers, sept complètes, une de quatre scènes seulement du Ier acte (Rouen, 1844). La plus ancienne, par Mailhol, imprimée en 1775, a été représentée, en 1813, sur le théâtre de l'Impératrice (Odéon). La suivante, en vers blancs, a pour auteur le comte de Saint-Leu, Louis Bonaparte[1], père de Napoléon III. Quatre ont été faites, ou imprimées soit à part, soit dans des recueils, Avignon (1836), Arras (1845), le Mans (1859)[2], Douai (entre 1867 et 1869).

1. Imprimée dans le tome I de son *Essai sur la versification française*, Rome, 1825, 2 volumes in-8°.
2. Le nom de l'auteur est Malouin. *L'Intermédiaire des chercheurs*

Une enfin fait partie du théâtre complet de Christian Ostrowski (Firmin-Didot, 1862, tome II, réimprimée en 1874 avec quelques corrections); elle portait, au moins dans la 1re édition, ce titre étrangement construit : *L'Avare*, comédie en cinq actes, en vers, de Molière, *imitée par Chr. O.*

Parmi les imitations de *l'Avare* sur les scènes étrangères (il ne s'agit pas des simples traductions qui seront nommées ci-après), l'Angleterre en a eu deux que l'on trouve partout citées et dont Voltaire a parlé[1]. Les quelques mots très-justes qu'il en a dit pourraient suffire. La célébrité de ces ouvrages nous engage cependant à en parler un peu moins sommairement. Tous deux sont intitulés *the Miser*, traduction exacte du titre de Molière. Voltaire a rendu avec fidélité les outrecuidantes paroles de Shadwell dans sa préface. Nous lisons dans cette même préface : « C'est la dernière pièce qui fut représentée sur le théâtre du Roi, à Covent-Garden, avant le fatal incendie qui le détruisit[2]. » L'événement eut lieu le 5 février 1672[3]. Les premières représentations de la comédie de Shadwell sont de l'année précédente. C'est donc du vivant de Molière que son *Avare* a été présenté au public anglais, sous une forme certainement très-anglaise.

Shadwell déclare que notre comédie a trop peu de personnages et trop peu d'action, et que la scène où il la veut introduire en exige davantage. Il y a pourvu, et de telle façon qu'il a été bien fondé à revendiquer comme vraiment sienne plus de la moitié de la pièce[4]. Les scènes dont il a enrichi le sujet, trop simple selon lui, sont des scènes de tavernes et de lieux pires encore; les personnages qu'il a ajoutés sont d'ignobles débauchés, des idiots, des filous et des filles de joie. En général, dans ces années de la Restauration, la comédie

et curieux (10 septembre 1864, p. 208) mentionne une traduction en vers faite par un amateur du Mans et distincte peut-être de celle-ci : « elle n'a pas été mise, nous dit-on, dans le commerce. »

1. Voyez ci-après, p. 49 et 50.

2. Elle fut imprimée et publiée (in-4°) à Londres, en 1672. On en trouve la traduction française au tome I de la *Lettre sur le théâtre anglais* (par du Bocage), 2 volumes in-8°, 1752.

3. *Gazette* de 1672, p. 190.

4. Voyez sa courte *Préface*.

en Angleterre n'est, M. Taine l'a bien dit, qu' « un répertoire de vices[1]. » Théodora, fille de l'avare Goldingham, est aimée par Bellamour, qui s'est mis, comme Valère, au service du père de sa maîtresse ; mais il a pour rival un certain Timothy, lequel tient à Théodora les plus vilains discours, et, dans une de ses galantes entrevues, tombe ivre mort devant elle. Le père avare veut profiter de l'ivresse d'un si agréable prétendant pour le faire marier à sa fille par un prêtre « à vingt sols ». Le frère de Théodora, qui a nom Théodore, et représente notre Cléante, a pour amis les odieux libertins dont nous avons parlé, et, sans être un aussi parfait vaurien qu'eux, n'est pas toujours indigne de leur société. Dans une scène où il courtise Isabelle, qui est la Mariane de Molière, il fait, dans un aparté, de très-grossières réflexions sur l'honneur des femmes. En même temps, ce n'est pas seulement un fils emporté qui oublie un moment le respect dû à son père : il forme l'honnête projet d'engager ce père, en flattant son avarice, dans une conspiration contre le gouvernement. Il lui propose de garder, moyennant forte récompense, des caisses d'armes appartenant aux rebelles. Goldingham lui répond : « Je vais de ce pas révéler au roi le complot et vous faire pendre ; » puis, séduit par la vue des cent pistoles promises, il accepte le dépôt. La Frosine de Molière est, dans la pièce anglaise, une Mrs Cheatly, qui, après avoir flatté le vieillard pour lui faire épouser Isabelle, finit par changer ses batteries, et lui parle d'une comtesse qui désire se marier avec lui, et qui est plus riche qu'Isabelle. Elle fait jouer le rôle de cette comtesse par une courtisane de bas étage. Au dénouement, Théodore avertit qu'il gardera la cassette volée par le valet Robin, ou dénoncera la complicité de son père dans la conspiration dont lui-même a été l'agent provocateur. Cette impudente menace de délation force Goldingham à abandonner ses chers écus. Théodore pourra se marier avec Isabelle, et Théodora avec Bellamour, lequel se trouve être le frère d'Isabelle ; et, pour que la comédie finisse en couronnant la flamme de tous les personnages, Timothy et son père Squeeze se marient avec deux filles perdues. Aux belles inventions de Shadwell les prin-

1. *Histoire de la littérature anglaise*, tome III, p. 142.

cipales scènes de notre *Avare* se trouvent mêlées ; mais avec quelle délicatesse dans l'imitation ! Cette imitation garde la même finesse, la même légèreté jusque dans les emprunts qu'elle fait aux détails, aux traits les plus saillants du dialogue. Cheatly, au lieu de dire à Goldingham qu'elle marierait le Grand Turc avec la République de Venise, lui vante ainsi son talent : « J'aurais voulu être pendue, si je n'avais marié le Pape avec la reine Élisabeth ; » et pour mieux appuyer sur la plaisanterie, le vieillard répond : « Je n'aurais pas aimé que la chose se fît : cela aurait pu gâter la Réforme. » On se souvient que Frosine, habile dans les moyens de se procurer des vaches à lait, dit à la Flèche : « Mon Dieu, je sais l'art de traire les hommes. » Voltaire trouvait déjà l'expression grossière[1] ; c'est un peu trop de sévérité. Voici la traduction de Mrs Cheatly : « Je vous le garantis, j'ai une façon d'étourdir les gens en les chatouillant, tout comme on fait des truites. » Et Shadwell se flattait d'embellir Molière !

Fielding n'eut pas cette ridicule prétention lorsque, en 1732, il fit représenter à Drury-Lane son essai d'imitation beaucoup plus heureux[2]. Dans le prologue en vers, « écrit par un ami » (cet ami, n'est-ce pas lui-même ?), il est dit : « Heureux notre poëte anglais, si vos applaudissements garantissent qu'il n'a pas fait de tort à l'auteur français ! c'est là sa seule crainte. Il est sauvé, s'il a laissé Molière sain et sauf. » On savait mieux alors en tout pays ce que Molière valait. Ce modèle qu'on avait appris à respecter, Fielding l'a suivi de près, traduisant, peu s'en faut, les plus beaux passages, non de *l'Aululaire*, mais de *l'Avare*. Ses premières scènes cependant lui appartiennent ; et, dans les dernières, comme il voulait éviter le dénouement postiche, il a tiré le sien du fond même de la comédie, l'ayant, dans cette vue, préparé par une intrigue un peu plus compliquée. C'est peut-être mieux ainsi, sans que l'amélioration nous paraisse très-importante. En somme, l'œuvre de Fielding est

1. Voyez ci-après, p. 49.
2. THE MISER, *a comedy. Taken from Plautus and Molière. As it was acted at the Theatre Royal in Drury-Lane*, 1732 (au tome III de *the Works of Henry Fielding*, 1766). La pièce a été imprimée, à part et pour la première fois, en 1733.

digne d'éloge, et, lorsqu'elle eut à Londres le succès dont parle Voltaire, on y fut juste pour l'imitateur et pour le modèle. La comédie, chez nos voisins, au dix-septième siècle, avait été bien plus éloignée de notre politesse dans le même temps, qu'elle ne le fut au siècle suivant. Comme il faut toujours cependant que, dans la peinture des mœurs, le théâtre comique en Angleterre s'éloigne de notre goût, quelques reproches pourraient être faits à Fielding, celui, par exemple, d'avoir gâté le personnage de Mariane en la représentant comme une fille très-coquette, et comme une joueuse qui a toujours les cartes à la main. Mais, dans son imitation, en général fidèle, on n'aurait pas beaucoup de semblables fautes à relever.

La première édition de *l'Avare* porte la date de 1669 ; c'est un in-12 de 150 pages numérotées, précédées de deux feuillets non chiffrés; voici le titre :

L'AVARE,
COMEDIE.
Par I. B. P. MOLIERE.
A PARIS,
Chez IEAN RIBOV, au Palais, vis-à-vis
la Porte de l'Eglife de la Sainte Chapelle,
à l'Image S. Louis.
M. DC. LXIX.
AVEC PRIVILEGE DV ROY.

Dans le fleuron qui orne ce titre est gravée la lettre M. Le dernier acte est imprimé en caractères plus petits que les quatre précédents.

L'Achevé d'imprimer pour la première fois est du 18 février 1669 ; le Privilége, daté du dernier jour de septembre 1668, est donné, pour sept années, à Molière, qui a cédé son droit « à Jean Ribou, marchand libraire à Paris[1]. »

Une seconde édition ou plutôt une contrefaçon a été publiée en 1669, et une troisième, qui offre plusieurs variantes, en 1670.

L'Avare a été souvent traduit et en beaucoup de langues.

1. Il est curieux de connaître quel prix se vendaient à cette

Parmi les versions ou imitations séparées, il y en a une en dialecte génois (*s. l. n. d.*); trois en espagnol (1760 ?, 1800, 1820); deux en portugais (Lisbonne, 1787, Rio de Janeiro, 1842); une en roumain (1836); deux en anglais (1732, 1792), sans compter les imitations de Shadwell et de Fielding, dont il est parlé plus haut[1], la seconde souvent réimprimée; trois en néerlandais (1685, 1806, 1862); quatre en allemand (1670, 1775, 1868, 1874 ?); quatre en danois (1724, 1756, 1841, et une *s. l. n. d.*); cinq en suédois (1731, 1735, 1806, 1858, 1863); deux en russe (1757, 1832); une en serbo-croate (1870); plusieurs en polonais (une de 1778, une autre de 1822); une en tchèque (1852); trois en grec moderne (une de 1816, et deux de 1871, dont l'une est l'œuvre de M. Skylissis; dans cette dernière et dans celle de 1816, par Constantin Œconomos, le lieu de la scène a été transporté en Orient[2]); deux en arménien (l'une de 1851); deux en magyar (la première, dont la scène est non plus à Paris, mais à Comorn, représentée en 1792, la seconde imprimée en 1821); enfin une imitation en turc a été jouée, il y a quelques années, sur un théâtre de Constantinople.

Selon notre habitude, nous ne parlons pas ici des traductions de la pièce publiées dans les versions anciennes ou ré-

époque les pièces de Molière; voici ce que dit Robinet, dans une *Lettre à Madame* du 2 mars 1669 :

On vend *l'Avare*,
Poëme en prose, encor, si rare,
Avec son beau *George Dandin*,
Dont il reçoit force dindin.
C'est chez *Ribou* qu'on les délivre,
Chacun pour une et demi-livre,
Prix fait, et ce sont vérités,
Ainsi que de petits pâtés.

1. Voyez ci-dessus, p. 42-44. La traduction de 1732, avec texte français en regard, a été réimprimée, en 1751, avec des notes philologiques. Celle de 1792 est mentionnée dans *le Moliériste* du 1er août 1881, p. 146, comme une imitation en trois actes, qui fut représentée à Covent-Garden et avait été faite par le souffleur du théâtre, M. Jacques Wilde.

2. Voyez notre tome V, p. 425, note 3; et la *Bibliographie moliéresque*, p. 198 et p. 201.

centes du théâtre complet ou choisi de Molière, à moins qu'elles n'aient été l'objet d'un tirage à part ou ne fassent partie de très-courts recueils.

SOMMAIRE DE *L'AVARE* PAR VOLTAIRE.

L'AVARE.

Comédie en prose et en cinq actes, représentée à Paris sur le théâtre du Palais-Royal, le 9 septembre 1668.

Cette excellente comédie avait été donnée au public en 1667[1]; mais le même préjugé qui fit tomber *le Festin de Pierre*, parce qu'il était en prose, avait fait tomber *l'Avare*. Molière, pour ne point heurter de front le sentiment des critiques, et sachant qu'il faut ménager les hommes quand ils ont tort, donna au public le temps de revenir, et ne rejoua *l'Avare* qu'un an après : le public, qui à la longue se rend toujours au bon, donna à cet ouvrage les applaudissements qu'il mérite. On comprit alors qu'il peut y avoir de fort bonnes comédies en prose, et qu'il y a peut-être plus de difficulté à réussir dans ce style ordinaire, où l'esprit seul soutient l'auteur, que dans la versification, qui par la rime, la cadence et la mesure prête des ornements à des idées simples que la prose n'embellirait pas.

Il y a dans *l'Avare* quelques idées prises de Plaute, et embellies par Molière. Plaute avait imaginé le premier de faire en même temps voler la cassette de l'avare et séduire sa fille; c'est de lui qu'est toute l'invention de la scène du jeune homme qui vient avouer le rapt, et que l'avare prend pour le voleur. Mais on ose dire que Plaute n'a point assez profité de cette situation; il ne l'a inventée que pour la manquer; que l'on en juge par ce trait seul : l'amant de la fille ne paraît que dans cette scène; il vient sans être

1. *L'Avare* fut réellement joué pour la première fois à la date indiquée en tête de ce sommaire, et non dès 1667 : voyez le début de la *Notice*.

annoncé ni préparé [1], et la fille elle-même n'y paraît point du tout.

Tout le reste de la pièce est de Molière, caractères, intrigues, plaisanteries ; il n'a imité [2] que quelques lignes, comme cet endroit où l'avare, parlant (peut-être mal à propos) aux spectateurs, dit [3] : « Mon voleur n'est-il point parmi vous [4] ? Ils me regardent tous et se mettent à rire : » *Quid est quod ridetis? Novi omnes, scio fures hic esse complures* [5] ; et cet autre endroit encore où, ayant examiné les mains du valet qu'il soupçonne, il demande à voir la troisième : *Ostende tertiam* [6].

Mais si l'on veut connaître la différence du style de Plaute et du style de Molière, qu'on voie les portraits que chacun fait de son avare. Plaute dit :

Clamat suam rem periisse seque,
De suo tigillo fumus si qua exit foras.
Quin quum it dormitum, follem obstringit ob gulam,
Ne quid animæ forte amittat dormiens.
Etiamne obturat inferiorem gutturem? etc. [7].

« Il crie qu'il est perdu, qu'il est abîmé, si la fumée de son feu va hors de sa maison. Il se met une vessie à la bouche pendant la

1. Cela n'est point exact. A l'acte IV de *l'Aululaire*, Lyconide, avant la scène de l'équivoque (la xe), paraît avec sa mère dans la scène VII, et il a même été *annoncé* et *préparé* à la fin de la 1re scène (vers 559-561).

2. Dans le texte de 1739 : « il n'en a imité ».

3. Acte IV, scène VII.

4. La citation de cette phrase n'est pas tout à fait littérale : voyez p. 175.

5. Le texte de Plaute est (acte IV, scène IX, vers 676) :

Quid est? quid ridetis? Gnovi omneis ; scio fures esse heic complures.

6. On lit au vers 597 (acte IV, scène IV) de *l'Aululaire :*

Age, ostende etiam tertiam.

On se rappelle qu'Harpagon (acte I, scène III) ne demande pas à voir *la troisième*, mais *les autres :* voyez ci-dessus la *Notice*, p. 32.

7. Nous reproduisons la citation telle qu'elle se lit dans l'édition de 1739 et dans celle de 1764. La première ligne est un assemblage de mots pris dans deux vers de Plaute. A l'avant-dernier vers, une syllabe a été omise, une courte interrogation du second interlocuteur, à laquelle répond le reste. Entre l'avant-dernier et le dernier

nuit, de peur de perdre son souffle. Se bouche-t-il aussi la bouche d'en bas ? »

Cependant ces comparaisons de Plaute avec Molière, toutes à l'avantage du dernier, n'empêchent pas qu'on ne doive estimer ce comique latin, qui n'ayant pas la pureté de Térence, avait d'ailleurs tant d'autres talents, et qui, quoique inférieur à Molière, a été, pour la variété de ses caractères et de ses intrigues, ce que Rome a eu de meilleur[1]. On trouve aussi à la vérité dans *l'Avare* de Molière quelques expressions grossières, comme : « Je sais l'art de traire les hommes[2] ; » et quelques mauvaises plaisanteries, comme : « Je marierais, si je l'avais entrepris, le Grand-Turc et la République de Venise[3]. »

Cette comédie a été traduite en plusieurs langues, et jouée sur plus d'un théâtre d'Italie et d'Angleterre, de même que les autres pièces de Molière ; mais les pièces traduites ne peuvent réussir que par l'habileté du traducteur. Un poëte anglais nommé Shadwell[4], aussi vain que mauvais poëte, la donna en anglais du vivant de Molière. Cet homme dit dans sa préface : « Je crois pouvoir dire, sans vanité, que Molière n'a rien perdu entre mes mains. Jamais pièce française n'a été maniée par un de nos poëtes, quelque méchant qu'il fût, qu'elle n'ait été rendue meilleure. Ce n'est

vers manque le signe qui devrait marquer le changement d'interlocuteur. Voici le texte de *l'Aululaire* (acte II, scène iv, vers 255-260) :

Quin divom atque hominum clamat continuo fidem
Suam rem periisse seque eradicarier,
De suo tigillo fumus si qua exit foras.
Quin quom it dormitum, follem obstringit ob gulam.
— Cur ? — Ne quid animæ forte amittat dormiens.
— Etiamne obturat inferiorem gutturem ?

1. Beuchot donne de cette phrase, d'après l'édition de Kehl, un texte un peu différent : « .... ce comique latin, qui n'ayant pas la pureté de Térence et fort inférieur à Molière, a été pour la variété.... »

2. Acte II, scène iv, ci-après, p. 106.

3. Acte II, scène v ; mais Voltaire citait de mémoire : voyez p. 110.

4. « Shadivell », ici et plus loin, dans l'édition de 1739.

ni faute d'invention ni faute d'esprit que nous empruntons des Français ; mais c'est par paresse : c'est aussi par paresse que je me suis servi de *l'Avare* de Molière. »

On peut juger qu'un homme qui n'a pas assez d'esprit pour cacher sa vanité, n'en a pas assez pour faire mieux que Molière. La pièce de Shadwell est généralement méprisée. M. Fielding[1], meilleur poëte et plus modeste, a traduit *l'Avare* et l'a fait jouer à Londres, en 1733[2]. Il y a ajouté réellement quelques beautés de dialogue particulières à sa nation, et sa pièce a eu près de trente représentations : succès très-rare à Londres, où les pièces qui ont le plus de cours ne sont jouées tout au plus que quinze fois.

1. « M. Fildeng. » (1739.)

2. En 1732, d'après le titre reproduit ci-dessus, p. 44, note 2 ; 1733, nous l'avons dit dans la même note, est la date de l'impression.

ACTEURS.

HARPAGON[1], père de Cléante et d'Élise, et amoureux de Mariane.

CLÉANTE, fils d'Harpagon, amant de Mariane.

ÉLISE, fille d'Harpagon, amante de Valère.

VALÈRE, fils d'Anselme, et amant d'Élise.

MARIANE, amante de Cléante, et aimée d'Harpagon.

ANSELME, père de Valère et de Mariane.

FROSINE, femme d'intrigue.

1. « Homme rapace, homme aux doigts crochus, » d'un mot grec latinisé par Plaute, pour être, avec beaucoup d'autres qualificatifs, appliqué à l'amour vénal :

. . . . *Blandiloquentulus, harpago, mendax, cuppes, avarus....*
(*Trinumus*, vers 214, acte II, scène I.)

Urceus Codrus, au vers 27 de son Supplément à *l'Aululaire*, a appliqué le mot aux maîtres avares :

Tenaces nimium dominos nostra ætas tulit,
Quos harpagones, harpyias et tantalos
Vocare soleo, in opibus magnis pauperes....

Luigi Groto, dans son *Emilia*, avait donné à Molière l'exemple de faire d'*Harpagon* un nom propre d'avare, de grippe-sou : voyez la *Notice* de *l'Étourdi*, tome I, p. 89[a]. Comme le remarque Castil-Blaze[b], un nom analogue a été choisi pour le financier farouche de *la Comtesse d'Escarbagnas*, le receveur des tailles Monsieur *Harpin*. — Harpagon fut joué par Molière; son costume a été décrit ci-dessus, p. 35, à la *Notice*. — La distribution des autres rôles a été, autant que possible, indiquée aux pages 36 et 37.

[a] Chez Tite-Live (livre XXX, chapitre x), *harpagones* désigne les espèces de harpons retenus par des chaînes, à l'aide desquels les Carthaginois accrochaient et remorquaient les embarcations ennemies. — Dans *l'Aululaire* même (vers 158, acte II, scène II), et ailleurs, Plaute a employé le verbe *harpagare*, « agripper, voler ».

[b] Au tome I de *Molière musicien*, p. 478.

MAÎTRE SIMON, courtier.
MAÎTRE JACQUES, cuisinier et cocher[1] d'Harpagon.
LA FLÈCHE, valet de Cléante.
DAME CLAUDE, servante d'Harpagon.
BRINDAVOINE, LA MERLUCHE, } laquais d'Harpagon.
LE COMMISSAIRE et son CLERC.

La scène est à Paris[2].

1. La manière originale et plaisante dont maître Jacques se prête à ce cumul peu rétribué a rendu sa figure populaire et a fait, de bonne heure sans doute, de son nom la désignation de quiconque s'acquitte de plusieurs services ou emplois différents.

2. HARPAGON, etc. — ANSELME, etc. — CLÉANTE, etc. — ÉLISE, fille d'Harpagon. — VALÈRE, etc. — MARIANE, fille d'Anselme. — FROSINE, etc.... — UN COMMISSAIRE. — *La scène est à Paris dans la maison d'Harpagon*. (1734.) — Le théâtre, dit le vieux *Mémoire de.... décorations*, « est une salle et, sur le derrière, un jardin. Il faut deux chiquenilles[a], des lunettes[b], un balai[c], une batte[d], une cassette, une table, une chaise[e], une écritoire, du papier, une robe, deux flambeaux sur la table au cinquième acte. »

[a] Une des anciennes formes de *souquenille;* le texte même de l'édition originale porte *siquenille*, à la scène I de l'acte III (ci-après, p. 122).

[b] Que doit porter Harpagon, quand il se présente à Mariane (acte III, scène V, ci-après, p. 142).

[c] Le balai que dame Claude tient à la main (acte III, scène I).

[d] La canne qu'on doit entendre tomber sur les épaules de maître Jacques, à la fin des scènes I et II de l'acte III.

[e] Le Commissaire du cinquième acte (dont la robe est mentionnée un peu après) instrumente sans doute assis devant la table.

L'AVARE.

COMÉDIE.

ACTE I.

SCÈNE PREMIÈRE.

VALERE, ÉLISE.

VALÈRE.

Hé quoi? charmante Élise, vous devenez mélancolique, après les obligeantes assurances que vous avez eu la bonté de me donner de votre foi? Je vous vois soupirer, hélas! au milieu de ma joie! Est-ce du regret, dites-moi, de m'avoir fait heureux, et vous repentez-vous de cet engagement où mes feux ont pu vous contraindre[1]?

ÉLISE.

Non, Valère, je ne puis pas me repentir de tout ce que je fais pour vous. Je m'y sens entraîner par une trop douce puissance, et je n'ai pas même la force de souhaiter que les choses ne fussent[2] pas. Mais, à vous

1. Une promesse mutuelle de mariage a été signée la veille par les deux amants : Valère sera amené à le déclarer à la fin de la scène III de l'acte V.

2. L'imparfait du subjonctif après un présent s'explique par le sens du conditionnel impliqué dans ce qui précède : « et je ne souhaiterais même pas, je n'en ai pas la force, que les choses ne fussent pas. »

dire vrai, le succès[1] me donne de l'inquiétude; et je crains fort de vous aimer un peu plus que je ne devrois.

VALÈRE.

Hé! que pouvez-vous craindre, Élise, dans les bontés que vous avez pour moi?

ÉLISE.

Hélas! cent choses à la fois : l'emportement d'un père, les reproches d'une famille, les censures du monde; mais plus que tout, Valère, le changement de votre cœur, et cette froideur criminelle dont ceux de votre sexe payent le plus souvent les témoignages trop ardents d'une innocente amour[2].

VALÈRE.

Ah! ne me faites pas ce tort de juger de moi par les autres. Soupçonnez-moi de tout, Élise, plutôt que de manquer à ce que je vous dois : je vous aime trop pour cela, et mon amour pour vous durera autant que ma vie.

ÉLISE.

Ah! Valère, chacun tient les mêmes discours. Tous les hommes sont semblables par les paroles; et ce n'est que les actions qui les découvrent différents[3].

VALÈRE.

Puisque les seules actions font connoître ce que nous sommes, attendez donc au moins à juger de mon cœur par elles, et ne me cherchez point des crimes dans les injustes craintes d'une fâcheuse prévoyance. Ne m'assassinez[4] point, je vous prie, par les sensibles coups d'un

1. L'issue que les choses pourront avoir : voyez au vers 195 du *Misanthrope*.
2. D'un innocent amour. (1730, 33, 34.)
3. Qui les montrent, qui les font voir différents.
4. Nous avons vu le même emploi figuré d'*assassiner* au vers 988 de *l'Étourdi*; on en trouvera six exemples de Corneille, deux de Racine, la plupart du style élevé, dans les *Lexiques* de ces deux auteurs.

soupçon outrageux, et donnez-moi le temps de vous convaincre, par mille et mille preuves, de l'honnêteté de mes feux.

ÉLISE.

Hélas! qu'avec facilité on se laisse persuader par les personnes que l'on aime! Oui, Valère, je tiens votre cœur incapable de m'abuser. Je crois que vous m'aimez d'un véritable amour, et que vous me serez fidèle; je n'en veux point du tout douter, et je retranche mon chagrin aux appréhensions du blâme[1] qu'on pourra me donner.

VALÈRE.

Mais pourquoi cette inquiétude?

ÉLISE.

Je n'aurois rien à craindre, si tout le monde vous voyoit des yeux dont je vous vois, et je trouve en votre personne de quoi avoir raison aux choses[2] que je fais pour vous. Mon cœur, pour sa défense, a tout votre mérite, appuyé du secours[3] d'une reconnoissance où le Ciel m'engage envers vous. Je me représente à toute heure ce péril étonnant qui commença de nous offrir aux regards l'un de l'autre; cette générosité surprenante qui vous fit risquer votre vie, pour dérober la mienne à la fureur des ondes; ces soins pleins de tendresse que vous me fîtes éclater après m'avoir tirée de l'eau, et les hommages assidus de cet ardent amour que ni le temps ni les difficultés n'ont rebuté, et qui vous fai-

1. Je réduis, je borne mon chagrin aux appréhensions du blâme, je ne veux plus garder de mon chagrin que la crainte du blâme. — Littré ne cite que notre exemple de *retrancher* en ce sens; mais plusieurs du réfléchi *se retrancher à*.

2. Dans les choses : comparez les vers 1643 et 1894 d'*Amphitryon* (tome VI, p. 454 et 469), et (même tome, p. 582) l'expression d'*entrer au monde*.

3. Appuyé de secours. (1682; faute évidente.) La même édition, cinq lignes plus bas, en a une autre plus choquante encore : *faveur* pour *fureur*; ces fautes n'ont pas été reproduites dans les éditions suivantes.

frère, et servez-vous de l'amitié qui est entre vous deux pour le jeter dans nos intérêts. Il vient, je me retire. Prenez ce temps pour lui parler; et ne lui découvrez de notre affaire que ce que vous jugerez à propos.

ÉLISE.

Je ne sais si j'aurai la force de lui faire cette confidence.

SCÈNE II.

CLÉANTE, ÉLISE.

CLÉANTE.

Je suis bien aise de vous trouver seule, ma sœur; et je brûlois de vous parler, pour m'ouvrir à vous d'un secret.

ÉLISE.

Me voilà prête à vous ouïr, mon frère. Qu'avez-vous à me dire?

CLÉANTE.

Bien des choses, ma sœur, enveloppées dans un mot: j'aime.

ÉLISE.

Vous aimez?

CLÉANTE.

Oui, j'aime. Mais avant que d'aller plus loin, je sais que je dépends d'un père, et que le nom de fils me soumet à ses volontés; que nous ne devons point engager notre foi sans le consentement de ceux dont nous tenons le jour; que le Ciel les a faits les maîtres de nos vœux, et qu'il nous est enjoint de n'en disposer que par leur conduite[1]; que n'étant prévenus d'aucune folle ardeur, ils sont en état de se tromper bien moins que

1. Par leurs conseils, conduits par eux.

nous, et de voir beaucoup mieux ce qui nous est propre; qu'il en faut plutôt croire les lumières de leur prudence que l'aveuglement de notre passion; et que l'emportement de la jeunesse nous entraîne le plus souvent dans des précipices fâcheux. Je vous dis tout cela, ma sœur, afin que vous ne vous donniez pas la peine de me le dire; car enfin mon amour ne veut rien écouter, et je vous prie de ne me point faire de remontrances.

ÉLISE.

Vous êtes-vous engagé, mon frère, avec celle que vous aimez?

CLÉANTE.

Non, mais j'y suis résolu; et je vous conjure encore une fois de ne me point apporter de raisons pour m'en dissuader.

ÉLISE.

Suis-je, mon frère, une si étrange personne?

CLÉANTE.

Non, ma sœur; mais vous n'aimez pas: vous ignorez la douce violence qu'un tendre amour fait sur nos cœurs; et j'appréhende votre sagesse.

ÉLISE.

Hélas! mon frère, ne parlons point de ma sagesse. Il n'est personne qui n'en manque, du moins une fois en sa vie; et si je vous ouvre mon cœur, peut-être serai-je à vos yeux bien moins sage que vous[1].

CLÉANTE.

Ah! plût au Ciel que votre âme, comme la mienne....

ÉLISE.

Finissons auparavant votre affaire, et me dites qui est celle que vous aimez.

CLÉANTE.

Une jeune personne qui loge depuis peu en ces quar-

1 A vos yeux moins sage que vous. (1674.)

tiers, et qui semble être faite pour donner de l'amour à tous ceux qui la voient. La nature, ma sœur, n'a rien formé de plus aimable; et je me sentis[1] transporté dès le moment que je la vis. Elle se nomme Mariane, et vit sous la conduite d'une bonne femme de mère[2], qui est presque toujours malade, et pour qui cette aimable fille a des sentiments d'amitié qui ne sont pas imaginables. Elle la sert, la plaint, et la console avec une tendresse qui vous toucheroit l'âme. Elle se prend d'un air le plus charmant du monde aux choses qu'elle fait, et l'on voit briller mille grâces en toutes ses actions: une douceur pleine d'attraits, une bonté toute engageante, une honnêteté adorable, une.... Ah! ma sœur, je voudrois que vous l'eussiez vue.

ÉLISE.

J'en vois beaucoup[3], mon frère, dans les choses que vous me dites; et pour comprendre ce qu'elle est, il me suffit que vous l'aimez[4].

CLÉANTE.

J'ai découvert sous main qu'elles ne sont pas fort accommodées[5], et que leur discrète conduite[6] a de la

1. Aimable; je me sentis. (1734.)

2. D'une vieille mère : voyez tome IV, p. 408, note 2.

3. Je vois beaucoup d'elle. Ou peut-être simplement : Je vois beaucoup..., que ne me faites-vous pas voir... ?

4. « Que vous l'aimiez » serait correct aussi, mais avec une nuance dans la signification; l'indicatif affirme le fait.

5. *Accommodé de bien*, *d'argent*, s'est dit au sens de « pourvu de bien, d'argent »; puis *accommodé* a été pris absolument pour riche, à son aise; l'expression revient plus loin (p. 84). Scarron l'a employée au chapitre XIII de la 1re partie (1651) du *Roman comique* (tome I, p. 101, de l'édition de M. V. Fournel) : « Mon père étoit des premiers et des plus accommodés de son village; » et Furetière, dans son *Roman bourgeois* (1666, livre Ier, tome I, p. 122, de l'édition de M. Pierre Jannet) : « Dès qu'un homme est assez accommodé pour avoir un carrosse à lui, je ne veux pas qu'on songe seulement à censurer ses ouvrages. » Comparez ci-après, à la scène V de l'acte I des *Amants magnifiques*, l'emploi d'*incommodé*.

6. Leur sage et prudente conduite.

ine à étendre à tous leurs besoins le bien[1] qu'elles uvent avoir. Figurez-vous, ma sœur, quelle joie ce ut être que de relever la fortune d'une personne que n aime; que de donner adroitement quelques petits cours aux modestes nécessités d'une vertueuse faille; et concevez quel déplaisir ce m'est de voir que, ar l'avarice d'un père, je sois dans l'impuissance de oûter cette joie, et de faire éclater à cette belle aucun émoignage de mon amour.

ÉLISE.

Oui, je conçois assez, mon frère, quel doit être votre chagrin.

CLÉANTE.

Ah! ma sœur, il est plus grand qu'on ne peut croire. Car enfin peut-on rien voir de plus cruel que cette rigoureuse épargne qu'on exerce sur nous, que cette sécheresse étrange où l'on nous fait languir[2]? Et[3] que nous servira d'avoir du bien, s'il ne nous vient que dans le temps que nous ne serons plus dans le bel âge d'en jouir, et si pour m'entretenir même, il faut que maintenant je m'engage[4] de tous côtés, si je suis réduit avec vous à chercher tous les jours le secours des marchands, pour avoir moyen de porter des habits raisonnables? Enfin j'ai voulu vous parler, pour m'aider à sonder mon père sur lés sentiments où je suis; et si je l'y trouve contraire, j'ai résolu d'aller en d'autres lieux, avec cette aimable personne, jouir de la fortune que le Ciel voudra nous offrir. Je fais chercher partout pour ce dessein de l'argent à emprunter; et si vos affaires, ma sœur, sont semblables aux miennes, et qu'il faille que notre père s'oppose à nos desirs, nous le quitterons là tous deux et nous affranchirons de cette tyrannie où nous

1. Le peu de bien. (1682.) — 2. Où l'on vous fait languir. (1670.)
3. Hé! (1734.) — 4. Je m'endette.

tient depuis si longtemps son avarice insupportable.

ÉLISE.

Il est bien vrai que, tous les jours, il nous donne de plus en plus sujet de regretter la mort de notre mère, et que....

CLÉANTE.

J'entends sa voix. Éloignons-nous un peu, pour nous achever[1] notre confidence; et nous joindrons après nos forces pour venir attaquer la dureté de son humeur.

SCÈNE III.

HARPAGON, LA FLÈCHE[2].

HARPAGON.

Hors d'ici tout à l'heure, et qu'on ne réplique pas. Allons, que l'on détale de chez moi, maître juré filou, vrai gibier de potence.

LA FLÈCHE[3].

Je n'ai jamais rien vu de si méchant que ce maudit vieillard, et je pense, sauf correction[4], qu'il a le diable au corps[5].

HARPAGON.

Tu murmures entre tes dents.

1. Pour achever. (1682, 1734.)
2. Cette scène rappelle surtout la scène IV de l'acte IV (vers 584-616) de *l'Aululaire*; on y doit aussi, pour une bonne part, comparer la scène d'ouverture de la comédie latine.
3. La Flèche, *à part*. (1734.)
4. Sorte de rétractation de l'emploi du mot *diable*, considéré jadis, on le sait, comme portant malheur; on l'employait plus hardiment déguisé sous la forme de *diantre*, qu'on va rencontrer à la page suivante.
5. *Larvæ hunc atque intemperiæ insaniæque agitant senem.*
(*L'Aululaire*, vers 598.)

LA FLÈCHE.

Pourquoi me chassez-vous?

HARPAGON.

C'est bien à toi, pendard, à me demander des raisons: sors vite, que je ne t'assomme[1].

LA FLÈCHE.

Qu'est-ce que je vous ai fait?

HARPAGON.

Tu m'as fait que je veux que tu sortes.

LA FLÈCHE.

Mon maître, votre fils, m'a donné ordre de l'attendre.

HARPAGON.

Va-t'en l'attendre dans la rue, et ne sois point dans ma maison planté tout droit comme un piquet, à observer ce qui se passe, et faire ton profit de tout. Je ne veux point avoir sans cesse devant moi un espion de mes affaires, un traître, dont les yeux maudits assiégent toutes mes actions, dévorent ce que je possède, et furettent de tous côtés pour voir s'il n'y a rien à voler[2].

LA FLÈCHE.

Comment diantre voulez-vous qu'on fasse pour vous

1. Dans la première scène de Plaute, entre l'avare Euclion et sa vieille esclave qu'il veut quelque temps éloigner, le mouvement est le même :

EUCLIO.

Exi, inquam; age exi; exeundum, hercle, tibi hinc est foras,
Circumspectatrix cum oculis emissitiis.

. . . .

STAPHYLA.

Nam qua me nunc causa extrusisti ex ædibus?

EUCLIO.

Tibi ego rationem reddam, stimulorum seges?

. . . .

Si hodie, hercle, fustem cepero....

(Vers 1 et 2, 5 et 6, 9.)

2. Comparez, pour l'expression, le second des vers de Plaute cités dans la note précédente.

voler? Êtes-vous un homme volable, quand vous renfermez toutes choses, et faites sentinelle jour et nuit?

HARPAGON.

Je veux renfermer ce que bon me semble, et faire sentinelle comme il me plaît. Ne voilà[1] pas de mes mouchards[2], qui prennent garde à ce qu'on fait? Je tremble qu'il n'ait soupçonné quelque chose de mon argent. Ne serois-tu[3] point homme à aller faire courir le bruit que j'ai chez moi de l'argent caché?

LA FLÈCHE.

Vous avez de l'argent caché?

HARPAGON.

Non, coquin, je ne dis pas cela. (A part.) J'enrage. Je demande[4] si malicieusement tu n'irois point faire courir le bruit que j'en ai.

LA FLÈCHE.

Hé! que nous importe que vous en ayez ou que vous n'en ayez pas, si c'est pour nous la même chose?

HARPAGON[5].

Tu fais le raisonneur. Je te baillerai de ce raisonnement-ci par les oreilles. (Il lève la main pour lui donner un soufflet.) Sors d'ici, encore une fois.

1. La suppression de *il* après *voilà*, dans ce tour, a déjà été relevée au tome VI, p. 590, note 5.

2. D'après le *Dictionnaire de l'Académie* (1694), « *mouche* se dit de celui qui espionne quelqu'un, qui le suit partout pour observer sa conduite » ; *mouchard* est une mouche de police, un « espion qui s'attache à suivre secrètement une personne pour en donner des nouvelles à la justice. » Notre exemple montre que le sens du second était dès lors moins restreint. La Fontaine, dans *la Mouche et la Fourmi* (fable III du livre IV, vers 39 et 40), a employé les deux mots, et *mouchard*, contre l'usage, dans le sens d'espion de guerre. *Moucher*, d'où ils dérivent, s'est dit pour *épier*, *espionner*, certainement dès le quinzième siècle (voyez le *Dictionnaire de Littré*, au 2d article MOUCHER, et le *Supplément*, à MOUCHARD).

3. *Bas, à part.* Je tremble, etc. *Haut.* Ne serois-tu. (1734.)

4. *Bas, à part.* J'enrage. *Haut.* Je demande. (1730, 33, 34.)

5. HARPAGON, *levant la main pour lui donner un soufflet.* (1734.)

LA FLÈCHE.

Hé bien ! je sors.

HARPAGON.

Attends. Ne m'emportes-tu rien ?

LA FLÈCHE.

Que vous emporterois-je ?

HARPAGON.

Viens çà, que je voie. Montre-moi tes mains.

LA FLÈCHE.

Les voilà.

HARPAGON.

Les autres.

LA FLÈCHE.

Les autres ?

HARPAGON.

Oui.

LA FLÈCHE.

Les voilà[1].

1. Sur cet endroit de l'imitation qu'a faite Molière de la scène IV de l'acte IV de *l'Aululaire*, sur une adroite et heureuse imitation de Chappuzeau, voyez ci-dessus la *Notice*, p. 32. — A l'appui de cette remarque, que « c'est au comédien à faire accepter ce que, lu, le mot *les autres* a d'invraisemblable selon Fénelon[a], » M. Despois se proposait de citer ici un passage des *Mémoires* de Préville[b]. Dans tout rôle qui tient au burlesque, dit ce dernier, il faut chez l'acteur une sorte d'exagération qui entraîne le spectateur et ne le laisse pas juger de sang-froid. « Si Harpagon n'est pas animé d'une violente colère, si la défiance qu'il a du valet de son fils ne semble pas lui avoir troublé la cervelle, que signifiera, après avoir visité les mains de ce valet, cette demande plaisante : « Montre-moi les autres » ? Il ne serait pas naturel que de sang-froid il oubliât qu'il parle des mains de la Flèche, et que, pensant aux poches de ce valet, il exigeât de voir les autres. » Seulement cette dernière supposition est peut-être contestable. Ne peut-on pas dire que, dans l'emportement, l'effarement d'Harpagon, c'est plus que sa langue qui se trompe,

[a] Voyez la *Lettre sur les occupations de l'Académie françoise*, vers la fin du chapitre VII, *Projet d'un traité sur la comédie* (tome XXI, p. 226, de l'édition de Versailles) ; mais Fénelon n'avait sans doute pas relu le texte de Molière, et c'est plutôt le *voyons la troisième* d'Euclion que *les autres* d'Harpagon qu'il condamne.

[b] Voyez p. 162 et 163 de l'édition de 1823, comprise dans la *Collection des Mémoires sur l'art dramatique*.

HARPAGON[1].

N'as-tu rien mis ici dedans?

LA FLÈCHE.

Voyez vous-même[2].

HARPAGON. (Il tâte le bas de ses chausses[3].)

Ces grands hauts-de-chausses sont propres à deve les recéleurs des choses qu'on dérobe; et je voudı qu'on en eût fait pendre quelqu'un[4].

LA FLÈCHE[5].

Ah! qu'un homme comme cela mériteroit bien qu'il craint! et que j'aurois de joie à le voler!

HARPAGON.

Euh[6]?

LA FLÈCHE.

Quoi?

HARPAGON.

Qu'est-ce que tu parles de voler?

LA FLÈCHE.

Je dis que vous fouillez[7] bien partout, pour voir je vous ai volé.

que c'est bien encore aux mains qu'il pense, oubliant déjà qu'il les a ou demandant trop tôt à les revoir?

1. HARPAGON, *montrant les haut-de-chausses de la Flèche.* (1734.)

2. Chez Plaute, c'est le manteau, la tunique, au lieu du haut-de-chaus

EUCLIO.
. . . . *Agedum, excutedum pallium.*
STROBILUS.
Tuo arbitratu.
EUCLIO.
Ne inter tunicas habeas.
STROBILUS.
Tenta qua lubet.
(*L'Aululaire*, acte IV, scène IV, vers 602 et 603.)

3. HARPAGON, *tâtant le bas des haut-de-chausses de la Flèche.* (1734.

4. La bouffonnerie, toute dans les mots, s'explique comme la précéde Dans la pensée d'Harpagon, de plus en plus monté et troublé par son meur, ces mots équivalent à : et je voudrais qu'on eût fait pendre quelqı de ces porteurs de grands hauts-de-chausses, et pour le seul fait d'en poı

5. LA FLÈCHE, *à part.* (1734.) — 6. Hé? (*Ibidem.*)

7. Peut-être faut-il plutôt écrire *fouilliez*, comme les éditions de 16

HARPAGON.

C'est ce que je veux faire.

(Il fouille dans les poches de la Flèche.)

LA FLÈCHE[1].

La peste soit de l'avarice et des avaricieux!

HARPAGON.

Comment? que dis-tu?

LA FLÈCHE.

Ce que je dis?

HARPAGON.

Oui : qu'est-ce que tu dis d'avarice et d'avaricieux?

LA FLÈCHE.

Je dis que la peste soit de l'avarice et des avaricieux.

HARPAGON.

De qui veux-tu parler?

LA FLÈCHE.

Des avaricieux.

HARPAGON.

Et qui sont-ils ces avaricieux?

LA FLÈCHE.

Des vilains et des ladres.

HARPAGON.

Mais qui est-ce que tu entends par là?

LA FLÈCHE.

De quoi vous mettez-vous en peine?

HARPAGON.

Je me mets en peine de ce qu'il faut.

LA FLÈCHE.

Est-ce que vous croyez que je veux parler de vous?

75 A, 84 A, 92, 94 B, 97, 1710, 33, 34. L'omission d'*i* au subjonctif, après des *ll* mouillées, et surtout après un autre *i* (voyez ci-après, p. 80, note 5), est fréquente dans les anciennes impressions.

1. LA FLÈCHE, *à part*. (1734.)

HARPAGON.

Je crois ce que je crois; mais je veux que tu me à qui tu parles quand tu dis cela.

LA FLÈCHE.

Je parle.... je parle à mon bonnet.

HARPAGON.

Et moi, je pourrois bien parler à ta barrette[1].

LA FLÈCHE.

M'empêcherez-vous de maudire les avaricieux?

HARPAGON.

Non; mais je t'empêcherai de jaser, et d'être lent. Tais-toi.

LA FLÈCHE.

Je ne nomme personne.

HARPAGON.

Je te rosserai, si tu parles.

LA FLÈCHE.

Qui se sent morveux, qu'il se mouche.

HARPAGON.

Te tairas-tu?

LA FLÈCHE.

Oui, malgré moi.

HARPAGON.

Ha, ha!

1. La barrette était une sorte de bonnet plat; on la portait au te Louis XI; le mot, suivant Littré, a même origine que *béret*. Park barrette de quelqu'un se disait pour lui parler avec hauteur, sans m ment; on entendait sans doute par là, lever très-haut les yeux sur l comme ici, toucher de la main et jeter bas, plus ou moins violemment, rette. M. Aubertin, au tome Ier de son *Histoire de la langue et de la l ture françaises au moyen âge*, p. 532, note 1, cite un jeu de mot tou blable qu'il a noté dans une farce du temps de François Ier, intitu *Cornette :*

LE VIEILLARD.

Puisqu'ils parlent de ma cornette,
Je parlerai à leur barrette,
Si bien qu'il leur en souviendra.

LA FLÈCHE, lui montrant une des poches de son justaucorps[1].

Tenez, voilà encore une poche : êtes-vous satisfait?

HARPAGON.

Allons, rends-le-moi sans te fouiller[2].

LA FLÈCHE.

Quoi ?

HARPAGON.

Ce que tu m'as pris.

LA FLÈCHE.

Je ne vous ai rien pris du tout.

HARPAGON.

Assurément?

LA FLÈCHE.

Assurément.

HARPAGON.

Adieu : va-t'en à tous les diables.

LA FLÈCHE[3].

Me voilà fort bien congédié.

HARPAGON.

Je te le mets sur ta conscience, au moins[4]. Voilà[5] un

1. LA FLÈCHE, *montrant à Harpagon* (*lui montrant*, 1730, 33) *une poche de son justaucorps*. (1730, 33, 34.)

2. Sans qu'il en faille venir à te fouiller. — Le trait est de Plaute (vers 607) :

Jam scrutari mitto : redde huc.

3. LA FLÈCHE, *à part*. (1734.)

4. Après que l'Euclion de Plaute a tout aussi inutilement fouillé l'esclave Strobile, c'est du même ton furieux qu'il le congédie, mais sans ce dernier cri d'appel à la conscience du voleur (vers 613 et 614) :

EUCLIO.

. . . . *Abi quo lubet :*
Jupiter te Dique perdant!

STROBILUS.

Haud male agit gratias.

5. SCÈNE IV.

HARPAGON, *seul*.

Voilà. (1734.)

pendard de valet qui m'incommode fort, et je ne me plais point à voir ce chien de boiteux-là[1].

SCÈNE IV.

ÉLISE, CLÉANTE, HARPAGON.

HARPAGON.

Certes[2], ce n'est pas une petite peine que de garder[3] chez soi une grande somme d'argent; et bienheureux qui a tout son fait[4] bien placé, et ne conserve seulement que ce qu'il faut pour sa dépense. On n'est pas peu embarrassé à inventer dans toute une maison une cache[5] fidèle ; car pour moi, les coffres-forts me sont suspects, et je ne veux jamais m'y fier : je les tiens justement une franche amorce à voleurs, et c'est toujours la première chose que l'on va attaquer. Cependant[6] je ne sais si

1. Molière tirait ici parti de l'infirmité réelle du comédien avec lequel il jouait cette scène : voyez ci-dessus à la *Notice*, p. 36.
2. De boiteux-là. Certes, etc. (1734.)
3. Une petite peine de garder. (*Ibidem.*)
4. Tout son avoir.

Le malheureux....
Court au magot, et dit : « C'est tout mon fait. »
(La Fontaine, *Conte d'un Paysan qui avoit offensé son seigneur*, le XIe de la Ire partie, 1665.)

Son fait, dit-on, consiste en des pierres de prix :
Un grand coffre en est plein.
(*Le Berger et le Roi*, fable IX du livre X, 1679.)

5. C'est aussi le mot qu'emploie l'avare des *Esprits* de la Rivey (voyez un peu plus loin, p. 72 note 3) : « Je suis venu devant pour voir la cache où repose ma bourse, car je ne me puis garder que toujours je ne lui jette quelque œillade. »
6. SCÈNE V.

HARPAGON ; ÉLISE *et* CLÉANTE, *parlant ensemble, et restant dans le fond du théâtre.*

HARPAGON, *se croyant seul.*

Cependant. (1734.)

aurai bien fait d'avoir enterré dans mon jardin dix mille écus[1] qu'on me rendit hier. Dix mille écus en or chez soi est une somme assez....

(Ici le frère et la sœur paroissent s'entretenants bas.)

[2]Ô Ciel ! je me serai trahi moi-même : la chaleur m'aura emporté, et je crois que j'ai parlé haut en raisonnant tout seul. [3] Qu'est-ce ?

CLÉANTE.

Rien, mon père.

HARPAGON.

Y a-t-il longtemps que vous êtes là ?

ÉLISE.

Nous ne venons que d'arriver.

HARPAGON.

Vous avez entendu....

CLÉANTE.

Quoi ? mon père.

HARPAGON.

Là...[4].

ÉLISE.

Quoi ?

HARPAGON.

Ce que je viens de dire.

CLÉANTE.

Non.

HARPAGON.

Si fait, si fait.

1. Les dix mille écus. (1670.)
2. *A part, apercevant Élise et Cléante.* (1734.)
3. *A Cléante et à Élise.* (*Ibidem.*) — A la différence de Tartuffe, qui n'a ni monologues ni aparté, parce qu'il calcule froidement tous ses discours et toutes ses actions, Harpagon, qui est toujours passionné, se parle souvent à lui-même, et quelquefois assez haut pour être entendu des autres, ou du moins pour le craindre. (*Note d'Auger.*)
4. *Là...*, vous savez bien quoi.

ÉLISE.

Pardonnez-moi.

HARPAGON.

Je vois bien que vous en avez ouï quelques mots. C'est que je m'entretenois en moi-même de la peine qu'il y a aujourd'hui à trouver de l'argent, et je disois qu'il est bienheureux qui peut avoir dix mille écus chez soi.

CLÉANTE.

Nous feignions[1] à vous aborder, de peur de vous interrompre.

HARPAGON.

Je suis bien aise de vous dire cela, afin que vous n'alliez pas prendre les choses de travers et vous imaginer que je dise que c'est moi qui ai dix mille écus.

CLÉANTE.

Nous n'entrons point[2] dans vos affaires.

HARPAGON.

Plût à Dieu que je les eusse, dix mille écus[3]!

1. Nous feignons. (1682.) Cette faute n'a été reproduite que dans une partie du tirage de 1734. — Nous avons vu plus haut le verbe *feindre*, dans ce sens d'*hésiter*, construit, non avec *à*, mais avec *de* (tome IV, p. 200, et tome V, p. 151.)

2. Nous n'entrerons point. (1670.)

3. Que je les eusse, les dix mille écus! (1670, 75 A, 84 A, 94 B, 97, 1710, 18, 30, 33, 34.) — Il y a peut-être ici de vagues réminiscences de la Rivey. Dans *les Esprits* (acte II, scène III [a]), un thésauriseur essaye de même de rattraper un mot imprudemment lâché. « SEVERIN. Mais que ferai-je ici de ma bourse[b]? FRONTIN. Que dites-vous de bourse? SEVERIN. Rien, rien. FRONTIN. Cette bourse où il y a deux mille écus seroit-elle bien en ce logis? SEVERIN. Et où prendrois-je deux mille écus? Deux mille nèfles! Tu as bien trouvé ton homme de deux mille écus! Va, va, Frontin, marche devant : j'irai tout bellement après toi. DESIRÉ[c]. Voyez s'il confessera avoir un denier. » Et plus loin (même acte, scène IV) : « SEVERIN. J'ai l'esprit tout allégé depuis que j'ai mis ma bourse en sûreté. FRONTIN. Que dites-vous? SEVERIN. Je dis que je serai

[a] Voyez sur cette comédie la *Notice*, p. 22 et 23.

[b] Une bourse qu'il porte sur lui et qu'il va enfouir.

[c] Personnage caché.

CLÉANTE.

Je ne crois pas....

HARPAGON.

Ce seroit une bonne affaire pour moi.

ÉLISE.

Ce sont des choses....

HARPAGON.

J'en aurois bon besoin.

CLÉANTE.

Je pense que....

HARPAGON.

Cela m'accommoderoit fort[1].

ÉLISE.

Vous êtes....

HARPAGON.

Et je ne me plaindrois pas, comme je fais, que le temps est misérable.

CLÉANTE.

Mon Dieu! mon père, vous n'avez pas lieu de vous plaindre, et l'on sait que vous avez assez de bien.

HARPAGON.

Comment? j'ai assez de bien! Ceux qui le disent en ont menti. Il n'y a rien de plus faux; et ce sont des coquins qui font courir tous ces bruits-là.

ÉLISE.

Ne vous mettez point en colère.

hors d'une grande fâcherie si une fois ces diables peuvent être chassés. » Ailleurs encore le même personnage a de ces défiances et emploie de ces petites ruses pour détourner le péril. A la scène II de l'acte III, c'est par un mouvement qu'il craint d'avoir trahi le secret de sa cache, et il se hâte de l'expliquer : « Il m'aura vu courbé contre terre, il me faut trouver quelque excuse.... Dieu gard, Maître Josse ! Je m'étois baissé pour relever mon mouchoir, que j'avois laissé choir à bas. »

1. Cela me mettrait fort à mon aise, fort au large · voyez ci-dessus, p. 60, note 5.

HARPAGON.

Cela est étrange, que mes propres enfants me trahissent et deviennent mes ennemis!

CLÉANTE.

Est-ce être votre ennemi, que de dire que vous avez du bien?

HARPAGON.

Oui : de pareils discours et les dépenses que vous faites seront cause qu'un de ces jours on me viendra chez moi couper la gorge[1], dans la pensée que je suis tout cousu de pistoles.

CLÉANTE.

Quelle grande dépense est-ce que je fais?

HARPAGON.

Quelle? Est-il rien de plus scandaleux que ce somptueux équipage[2] que vous promenez par la ville? Je querellois hier votre sœur; mais c'est encore pis. Voilà qui crie vengeance au Ciel; et à vous prendre depuis les pieds jusqu'à la tête, il y auroit là de quoi faire une bonne constitution[3]. Je vous l'ai dit vingt fois, mon fils, toutes vos manières me déplaisent fort : vous donnez furieusement dans le marquis[4]; et pour aller ainsi vêtu, il faut bien que vous me dérobiez.

CLÉANTE.

Hé! comment vous dérober?

1. On viendra chez moi me couper la gorge. (1674, 82, 1734.)

2. *Somptueux équipage* est ici synonyme de *grand état* : voyez ci-contre, p. 75, note 2.

3. Ainsi que l'explique M. E. Paringault, p. 45 et 46 de *la Langue du droit dans le théâtre de Molière*, Harpagon parle ici d'une constitution de rente, d'un bon placement de fonds. « Le contrat de constitution de rente, dit M. Paringault, était un contrat par lequel celui qui empruntait de l'argent vendait et constituait sur lui une rente au profit de celui qui lui prêtait, laquelle rente était rachetable moyennant la restitution de ce qu'on appelait le *sort principal*, c'est-à-dire la somme qui avait été prêtée.... Les constitutions, sous une législation qui prohibait le prêt à intérêt, étaient le placement usuel. »

4. Dans le train de vie des marquis; vous faites terriblement le marquis.

HARPAGON.

Que sais-je? Où pouvez-vous donc[1] prendre de quoi entretenir l'état que vous portez[2]?

CLÉANTE.

Moi, mon père? C'est que je joue; et comme je suis fort heureux, je mets sur moi tout l'argent que je gagne.

HARPAGON.

C'est fort mal fait. Si vous êtes heureux au jeu, vous en devriez profiter, et mettre à honnête intérêt l'argent que vous gagnez, afin de le trouver un jour. Je voudrois bien savoir, sans parler du reste, à quoi servent tous ces rubans dont vous voilà lardé depuis les pieds jusqu'à la tête, et si une demi-douzaine d'aiguillettes ne suffit pas pour attacher un haut-de-chausses[3]? Il est bien nécessaire d'employer de l'argent à des perruques, lorsque l'on peut porter des cheveux de son cru, qui ne coûtent rien. Je vais gager qu'en perruques[4] et rubans, il y a du moins vingt pistoles; et vingt pistoles rapportent par année dix-huit livres six sols huit deniers, à ne les placer qu'au denier douze[5].

1. Que sais-je, moi? Où pouvez-vous donc. (1682, 1734.)

2. La mise que vous avez adoptée. *Porter un grand état*, c'était s'habiller richement; mais l'expression n'était plus trouvée du bel usage par l'Académie en 1694 : « *État* signifie aussi la manière somptueuse, simple ou modeste dont on s'habille. *Les petites bourgeoises portent aussi grand état que les dames de qualité*. Il est bas, » c'est-à-dire, sans doute, populaire, du dernier bourgeois.

3. « On attachait autrefois le haut-de-chausses au pourpoint, dit Auger, au moyen d'aiguillettes ou lacets ferrés par les deux bouts, qui passaient dans les œillets faits à l'un et à l'autre vêtement. » Mais pour peu que la mise d'un homme eût d'élégance, des amas de rubans recouvraient ces simples attaches : voyez, sur la mode coûteuse des rubans, tome II, p. 93, note 4; « cette parure féminine, dit Aimé-Martin, entrait même dans *la* toilette militaire » des jeunes seigneurs.

4. Qu'en perruque. (1710, 18, 30, 33, 34.)

5. C'est-à-dire à ne les placer qu'à un douzième d'intérêt, à n'en retirer que l'intérêt annuel d'un douzième, qu'un denier pour douze prêtés, ce qui équivalait à un placement fait au taux de huit et un tiers pour cent. La pis-

CLÉANTE.

Vous avez raison.

HARPAGON.

Laissons cela, et parlons d'autre affaire[1]. Euh? Je crois qu'ils se font signe l'un à l'autre de me voler ma bourse[2]. Que veulent[3] dire ces gestes-là?

ÉLISE.

Nous marchandons, mon frère et moi, à qui parlera le premier[4]; et nous avons tous deux quelque chose à vous dire.

tole était alors évaluée à 11 livres; 20 pistoles l'étaient par conséquent à 220 livres, et le produit de ce capital dissipé en perruques et rubans eût été exactement, au taux indiqué, celui qu'Harpagon calcule si vite ou plutôt a si bien retenu. Ce denier douze, dont l'usurier parle comme d'un intérêt honnête et modéré, dépassait de beaucoup ce qu'on appelait alors le denier du Roi, ce que nous appellerions le taux légal des arrérages; du vivant d'Harpagon, le denier du Roi, après avoir été le denier seize (six et un quart pour cent), était devenu, en décroissant, le denier dix-huit (cinq et cinq neuvièmes pour cent) et enfin le denier vingt (cinq pour cent). Dans *la Vraie histoire comique de Francion* de Charles Sorel, « dont la première édition est de 1622, dit M. Paringault[a], il est question d'une constitution de rente au denier seize[b].... Harpagon, s'il n'avait pas eu quelques ressources dans son sac, aurait regretté cet heureux temps. Entre la publication du *Francion* et la représentation de *l'Avare*, il étoit intervenu en effet deux dispositions de loi abaissant le taux du placement des rentes, qui, par édit de Henri IV du mois de juillet 1601, pouvaient être constituées au denier seize. Il avait été décidé d'abord qu'elles ne pourraient plus dorénavant l'être qu'au denier dix-huit, aux termes d'un édit du roi Louis XIII vérifié en parlement le 16 juin 1634; puis, par un autre édit vérifié le 22 décembre 1665, trois ans seulement avant la première représentation de *l'Avare*,... les constitutions de rentes avaient été réduites au denier vingt. »

1. D'autres affaires. (1670, 1718, 30, 33, 34.)

2. « *Les* personnes avaricieuses.... ne voient jamais parler deux hommes ensemble qu'ils ne croient qu'ils discourent des moyens de dérober leur bien. » (*La Vraie histoire comique de Francion*, livre IX, p. 353 de l'édition de M. Colombey.) — Le Severin de la Rivey s'inquiète de même d'un entretien de deux personnages qu'il observe (acte II, scène v des *Esprits*) : « Ce chuchotement ici ne me plaît point. »

3. *Apercevant Cléante et Élise qui se font des signes.* Hé? *Bas, à part.* Je crois, etc. *Haut.* Que veulent. (1734.)

4. Nous hésitons, et nous essayons de nous décider l'un l'autre à parler le

[a] Pages 45 et 46 de *la Langue du droit dans le théâtre de Molière.*

[b] Voyez, au livre IV du roman, p. 162 et 163 de l'édition de M. Colombey.

HARPAGON.

Et moi, j'ai quelque chose aussi à vous dire à tous deux.

CLÉANTE.

C'est de mariage, mon père, que nous desirons vous parler.

HARPAGON.

Et c'est de mariage aussi que je veux vous entretenir.

ÉLISE.

Ah! mon père.

HARPAGON.

Pourquoi ce cri? Est-ce le mot, ma fille, ou la chose, qui vous fait peur?

CLÉANTE.

Le mariage peut nous faire peur à tous deux, de la façon que vous pouvez l'entendre[1]; et nous craignons que nos sentiments ne soient pas d'accord avec votre choix.

HARPAGON.

Un peu de patience. Ne vous alarmez point. Je sais ce qu'il faut à tous deux; et vous n'aurez ni l'un ni l'autre aucun lieu de vous plaindre de tout ce que je prétends faire. Et pour commencer par un bout:[2] avez-vous vu, dites-moi, une jeune personne appelée Mariane, qui ne loge pas loin d'ici?

CLÉANTE.

Oui, mon père.

HARPAGON.

Et vous?

premier. Le mot, dans le sens de « balancer, hésiter, » a déjà été relevé au tome VI, p. 533, note 2.

1. Le mariage..., tel du moins que peut-être vous l'entendez.

2. *A Cléante.* (1734.)

ÉLISE.

J'en ai ouï parler.

HARPAGON.

Comment, mon fils, trouvez-vous cette fille?

CLÉANTE.

Une fort charmante personne.

HARPAGON.

Sa physionomie?

CLÉANTE.

Toute honnête, et pleine d'esprit.

HARPAGON.

Son air et sa manière?

CLÉANTE.

Admirables, sans doute[1].

HARPAGON.

Ne croyez-vous pas qu'une fille comme cela mériteroit assez que l'on songeât à elle?

CLÉANTE.

Oui, mon père.

HARPAGON.

Que ce seroit un parti souhaitable?

CLÉANTE.

Très-souhaitable.

HARPAGON.

Qu'elle a toute la mine de faire un bon ménage[2]?

CLÉANTE.

Sans doute.

HARPAGON.

Et qu'un mari auroit satisfaction avec elle?

CLÉANTE.

Assurément.

1. Admirable, sans doute. (1670.)
2. Qu'on peut bien juger qu'elle fera le bonheur d'un ménage?

HARPAGON.

Il y a une petite difficulté : c'est que j'ai peur qu'il n'y ait pas avec elle tout le bien qu'on pourroit prétendre.

CLÉANTE.

Ah! mon père, le bien n'est pas considérable[1], lorsqu'il est question d'épouser une honnête personne.

HARPAGON.

Pardonnez-moi, pardonnez-moi. Mais ce qu'il y a à dire, c'est que si l'on n'y trouve pas tout le bien qu'on souhaite, on peut tâcher de regagner cela sur autre chose.

CLÉANTE.

Cela s'entend.

HARPAGON.

Enfin je suis bien aise de vous voir dans mes sentiments; car son maintien honnête et sa douceur m'ont gagné l'âme, et je suis résolu de l'épouser, pourvu que j'y trouve quelque bien.

CLÉANTE.

Euh[2]?

HARPAGON.

Comment?

CLÉANTE.

Vous êtes résolu, dites-vous...?

HARPAGON.

D'épouser Mariane.

CLÉANTE.

Qui, vous? vous?

HARPAGON.

Oui, moi, moi, moi. Que veut dire cela?

CLÉANTE.

Il m'a pris tout à coup un éblouissement, et je me retire d'ici.

1. N'est pas à considérer, ne doit être d'aucune considération : comparez, pour ce mot, le vers 687 de *l'Étourdi*, et plus loin, p. 84, au 2d renvoi.
2. Hé? (1734.)

HARPAGON.

Cela ne sera rien. Allez vite boire dans la cuisine un grand verre d'eau claire. Voilà[1] de mes damoiseaux flouets[2], qui n'ont non plus de vigueur que des poules. C'est là, ma fille, ce que j'ai résolu pour moi. Quant à ton frère, je lui destine une certaine veuve dont ce matin on m'est venu parler; et pour toi, je te donne au Seigneur Anselme.

ÉLISE.

Au Seigneur Anselme?

HARPAGON.

Oui, un homme mûr, prudent et sage, qui n'a pas plus de cinquante ans, et dont on vante les grands biens.

ÉLISE. Elle fait une révérence[3].

Je ne veux point me marier, mon père, s'il vous plaît.

HARPAGON. Il contrefait sa révérence[4].

Et moi, ma petite fille ma mie, je veux que vous vous mariiez[5], s'il vous plaît.

ÉLISE[6].

Je vous demande pardon, mon père.

1. SCÈNE VI.
HARPAGON, ÉLISE.
HARPAGON.
Voilà. (1734.)

2. *Flouet* est la forme employée par Amyot[a]; l'Académie la donne, en 1694 et en 1718, avec celle de *fluet;* on la trouve, au premier vers de la fable de *la Belette entrée dans un grenier* (la XVII[e] du livre III), dans toutes les éditions publiées du vivant de la Fontaine :

Damoiselle Belette, au corps long et flouet.

3. ÉLISE, *faisant la révérence.* (1734.)

4. HARPAGON, *contrefaisant Élise.* (*Ibidem.*)

5. Dans toutes nos éditions, sauf 1675 A, 84 A, 1710, une partie du tirage de 1734 et 1773 : *mariez*; voyez ci-dessus, p. 66, note 7.

6. ÉLISE, *faisant encore la révérence.* (1734.)

[a] Dans cette phrase de la *Vie de Lycurgue* (chapitre XVI) citée par Littré : « Si *l'enfant* leur sembloit laid, contrefait ou flouet, ils l'envoyoient jeter dedans une fondrière. »

HARPAGON[1].

Je vous demande pardon, ma fille.

ÉLISE.

Je suis très-humble servante au Seigneur Anselme ; mais, avec votre permission, je ne l'épouserai point.

HARPAGON.

Je suis votre très-humble valet; mais,[2] avec votre permission, vous l'épouserez dès ce soir.

ÉLISE.

Dès ce soir?

HARPAGON.

Dès ce soir.

ÉLISE.

Cela ne sera pas, mon père.

HARPAGON.

Cela sera[3], ma fille.

ÉLISE.

Non.

HARPAGON.

Si.

ÉLISE.

Non, vous dis-je.

HARPAGON.

Si, vous dis-je.

ÉLISE.

C'est une chose où vous ne me réduirez point.

HARPAGON.

C'est une chose où je te réduirai.

ÉLISE.

Je me tuerai plutôt que d'épouser un tel mari.

1. HARPAGON, *contrefaisant Élise.* (1734.)
2. *Contrefaisant Élise.* (*Ibidem.*)
3. ÉLISE, *faisant encore la révérence.* Cela ne, etc. HARPAGON, *contrefaisant encore Élise.* Cela sera. (*Ibidem.*)

HARPAGON.

Tu ne te tueras point, et tu l'épouseras. Mais voyez quelle audace! A-t-on jamais vu une fille parler de la sorte à son père?

ÉLISE.

Mais a-t-on jamais vu un père marier sa fille de la sorte?

HARPAGON.

C'est un parti où il n'y a rien à redire; et je gage que tout le monde approuvera mon choix.

ÉLISE.

Et moi, je gage qu'il ne sauroit être approuvé d'aucune personne raisonnable[1].

HARPAGON[2].

Voilà Valère : veux-tu qu'entre nous deux nous le fassions juge de cette affaire?

ÉLISE.

J'y consens.

HARPAGON.

Te rendras-tu à son jugement?

ÉLISE.

Oui, j'en passerai par ce qu'il dira.

HARPAGON.

Voilà qui est fait.

1. Le ton décidé et tout à fait irrespectueux dont Élise repousse les volontés de son père forme un parfait contraste avec le ton soumis et craintif de la Mariane du *Tartuffe*, dans une situation pareille et plus fâcheuse encore, puisque Tartuffe est bien autrement haïssable que le seigneur Anselme. Orgon, à son engouement près pour l'odieux hypocrite, est un bon homme et un bon père. Harpagon, qui n'aime personne, pas même ses enfants, doit être haï, méprisé de tout le monde, et de ses enfants surtout. *Note d'Auger.*) — C'est l'avare d'Horace :

Non uxor salvum te vult, non filius; omnes
Vicini oderunt.

(*Satire* I du livre I, vers 84 et 85.)

2. HARPAGON, *apercevant Valère de loin.* (1734.)

SCÈNE V[1].

VALÈRE, HARPAGON, ÉLISE.

HARPAGON.

Ici, Valère. Nous t'avons élu pour nous dire qui a raison, de ma fille ou de moi.

VALÈRE.

C'est vous, Monsieur, sans contredit.

HARPAGON.

Sais-tu bien de quoi nous parlons?

VALÈRE.

Non; mais vous ne sauriez avoir tort, et vous êtes toute raison.

HARPAGON.

Je veux ce soir lui donner pour époux un homme aussi riche que sage; et la coquine me dit au nez qu'elle se moque de le prendre[2]. Que dis-tu de cela?

VALÈRE.

Ce que j'en dis?

HARPAGON.

Oui.

VALÈRE.

Eh, eh[3].

HARPAGON.

Quoi?

VALÈRE.

Je dis que dans le fond je suis de votre sentiment;

1. SCÈNE VII. (1734.)
2. Qu'elle refuse, avec moquerie, de le prendre : comparez le vers 579 du *Tartuffe* (tome IV, p. 437).
3. Eh, hé. (1670.)

et vous ne pouvez pas que vous n'ayez raison[1]. Mais aussi n'a-t-elle pas tort tout à fait, et....

HARPAGON.

Comment? le Seigneur Anselme est un parti considérable[2]; c'est un gentilhomme qui est noble[3], doux, posé, sage, et fort accommodé[4], et auquel il ne reste aucun enfant de son premier mariage. Sauroit-elle mieux rencontrer?

VALÈRE.

Cela est vrai. Mais elle pourroit vous dire que c'est un peu précipiter les choses, et qu'il faudroit au moins quelque temps pour voir si son inclination pourra[5] s'accommoder[6] avec....

HARPAGON.

C'est une occasion qu'il faut prendre vite aux cheveux. Je trouve ici un avantage qu'ailleurs je ne trouverois pas, et il s'engage à la prendre sans dot.

VALÈRE.

Sans dot?

HARPAGON.

Oui.

1. Voyez, à l'article POUVOIR, 2°, du *Dictionnaire de Littré*, de nombreux exemples de cette tournure latine (*non posse quin....*), tous empruntés au dix-septième siècle; dans aucun, *pas* n'y appuie, comme ici, la première négation.

2. On voit bien, par cet exemple et par celui d'*épargne considérable*, que nous avons un peu plus loin, comme l'adjectif, sans vraiment perdre le sens de « qui est à considérer » (voyez ci-dessus, p. 79, note 1), passe à celui de *grand :* « une grande épargne, un grand et bon parti. »

3. Ce *gentilhomme qui est noble* est certainement un trait de satire contre les faux nobles.... Molière y revient plus loin (acte V, scène v, p. 196) : « HARPAGON. Le monde aujourd'hui n'est plein que de ces larrons de noblesse, que de ces imposteurs, qui tirent avantage de leur obscurité, et s'habillent insolemment du premier nom illustre qu'ils s'avisent de prendre. » (*Note d'Auger.*)

4. Voyez ci-dessus, p. 60, note 5.

5. Pourroit. (1734.)

6. S'accorder. (1710, 18, 30, 33.)

VALÈRE.

Ah! je ne dis plus rien. Voyez-vous? voilà une raison tout à fait convaincante; il se faut rendre à cela.

HARPAGON.

C'est pour moi une épargne considérable.

VALÈRE.

Assurément, cela ne reçoit point de contradiction. Il est vrai que votre fille vous peut représenter que le mariage est une plus grande affaire qu'on ne peut croire; qu'il y va d'être heureux ou malheureux toute sa vie; et qu'un engagement qui doit durer jusqu'à la mort ne se doit jamais faire qu'avec de grandes précautions[1].

HARPAGON.

Sans dot.

VALÈRE.

Vous avez raison: voilà qui décide tout, cela s'entend. Il y a des gens qui pourroient vous dire qu'en de telles occasions l'inclination d'une fille est une chose sans doute où l'on doit avoir de l'égard; et que cette grande inégalité d'âge, d'humeur et de sentiments[2], rend un mariage sujet à des accidents[3] très-fâcheux.

HARPAGON.

Sans dot.

VALÈRE.

Ah! il n'y a pas de réplique à cela : on le sait bien; qui diantre peut aller là contre? Ce n'est pas qu'il n'y ait quantité de pères qui aimeroient mieux ménager la satisfaction de leurs filles que l'argent qu'ils pourroient donner; qui ne les voudroient point sacrifier à l'intérêt, et chercheroient plus que toute autre chose à mettre

1. Ce passage, depuis *Il est vrai*, est marqué de guillemets dans l'édition de 1682, comme étant omis à la représentation.

2. Et de sentiment. (1670.)

3. A ces accidents. (*Ibidem.*)

dans un mariage cette douce conformité qui sans cesse[1] y maintient l'honneur, la tranquillité et la joie, et que....

HARPAGON.

Sans dot[2].

VALÈRE.

Il est vrai : cela ferme la bouche à tout, *sans dot.* Le moyen de résister à une raison comme celle-là?

HARPAGON. Il regarde vers le jardin.

Ouais! il me semble que j'entends un chien qui aboie. N'est-ce point qu'on en voudroit à mon argent? Ne bougez[3], je reviens[4] tout à l'heure[5].

ÉLISE.

Vous moquez-vous[6], Valère, de lui parler comme vous faites?

1. Sans ce ci. (1670 ; c'est évidemment une faute, même si l'on rapproche *ci* de *ce*.)

2. Après avoir rappelé les deux autres fameux traits, *Le pauvre homme!* du *Tartuffe* et le *Que diable alloit-il faire dans cette galère?* des *Fourberies de Scapin*, qui, avec le *Sans dot* de *l'Avare*, sont d'un si grand effet au théâtre, Auger se demande si c'est à Plaute que Molière doit l'idée de cette dernière répétition, la plus heureuse de toutes. « Il est certain, dit-il, qu'Euclion, à qui Mégadore demande sa fille, lui dit, *à quatre reprises*, qu'elle est sans dot (*voyez en effet, bien que la situation soit différente, dans la scène II de l'acte II de* l'Aululaire, *les vers* 148, 195, 211 *et* 212, 213, 214). Cette répétition affectée n'a pu manquer de frapper Molière, à qui il reste le mérite de l'avoir rendue infiniment plus comique. »

3. HARPAGON, *à part, regardant du côté du jardin.* Ouais! etc. (*A Valère.*) Ne bougez. (1734.)

4. Je viens. (1682, 97, 1710, 18, 30, 33.)

5. Auger rappelle ici les alarmes du Grégoire de la Fontaine (fable II du livre VIII, *le Savetier et le Financier*, 1678) :

> Tout le jour il avoit l'œil au guet; et la nuit,
> Si quelque chat faisoit du bruit,
> Le chat prenoit l'argent.

— Euclion a la même inquiétude, et s'échappe ainsi pour revenir, au milieu de son entretien avec Mégadore, dans la scène II de l'acte II de *l'Aululaire* (au vers 199).

6. SCÈNE VIII.

ÉLISE, VALÈRE.

ÉLISE.

Vous moquez-vous. (1734.)

VALÈRE.

C'est pour ne point l'aigrir, et pour en venir mieux à bout. Heurter de front ses sentiments est le moyen de tout gâter; et il y a de certains esprits qu'il ne faut prendre qu'en biaisant, des tempéraments ennemis de toute résistance, des naturels rétifs, que la vérité fait cabrer, qui toujours se roidissent contre le droit chemin de la raison, et qu'on ne mène qu'en tournant[1] où l'on veut les conduire. Faites semblant de consentir à ce qu'il veut, vous en viendrez mieux à vos fins, et....

ÉLISE.

Mais ce mariage, Valère?

VALÈRE.

On cherchera des biais pour le rompre.

ÉLISE.

Mais quelle invention trouver, s'il se doit conclure ce soir?

VALÈRE.

Il faut demander un délai, et feindre quelque maladie.

ÉLISE.

Mais on découvrira la feinte, si l'on appelle des médecins.

VALÈRE.

Vous moquez-vous? Y connoissent-ils quelque chose? Allez, allez, vous pourrez avec eux avoir quel mal il vous plaira[2], ils vous trouveront des raisons pour vous dire d'où cela vient.

HARPAGON.

Ce n'est rien, Dieu merci.

1. Que par des détours.

2. Littré, à l'article QUEL, cite du même tour dégagé un exemple de Massillon : « Mettez-vous dans quelle situation il vous plaira, la prière l'adoucit.... » (*Carême*, second sermon *sur la Prière*, 1re partie.)

VALÈRE.

Enfin notre dernier recours, c'est que la fuite nous peut mettre à couvert de tout; et si votre amour, belle Élise, est capable d'une fermeté.... (Il aperçoit Harpagon.) Oui [1], il faut qu'une fille obéisse à son père. Il ne faut point qu'elle regarde comme un mari est fait; et lorsque la grande raison de *sans dot* s'y rencontre, elle doit être prête à prendre tout ce qu'on lui donne.

HARPAGON.

Bon. Voilà bien parlé, cela.

VALÈRE.

Monsieur, je vous demande pardon si je m'emporte un peu, et prends la hardiesse de lui parler comme je fais.

HARPAGON.

Comment? j'en suis ravi, et je veux que tu prennes sur elle un pouvoir absolu.[2] Oui, tu as beau fuir. Je lui donne l'autorité que le Ciel me donne sur toi, et j'entends que tu fasses tout ce qu'il te dira.

VALÈRE[3].

Après cela, résistez à mes remontrances. Monsieur [4], je vais la suivre, pour lui continuer les leçons que je lui faisois[5].

1. SCÈNE IX.

HARPAGON, ÉLISE, VALÈRE.

HARPAGON, *à part, dans le fond du théâtre.*

Ce n'est, etc.

VALÈRE, *sans voir Harpagon.*

Enfin, etc. (*Apercevant Harpagon.*) Oui. (1734.)

2. *A Élise.* (*Ibidem.*)

3. VALÈRE, *à Élise.* (*Ibidem.*)

4. SCÈNE X.

HARPAGON, VALÈRE.

VALÈRE.

Monsieur. (*Ibidem.*)

5. Que je vous faisois. (1682 seul.)

HARPAGON.

Oui, tu m'obligeras. Certes....[1]

VALÈRE.

Il est bon de lui tenir un peu la bride haute.

HARPAGON.

Cela est vrai. Il faut....

VALÈRE.

Ne vous mettez pas en peine. Je crois que j'en viendrai à bout.

HARPAGON.

Fais, fais. Je m'en vais faire un petit tour en ville, et reviens tout à l'heure.

VALÈRE[2].

Oui, l'argent est plus précieux que toutes les choses du monde, et vous devez rendre grâces au Ciel de l'honnête homme de père qu'il vous a donné. Il sait ce que c'est que de vivre. Lorsqu'on s'offre de prendre une fille sans dot, on ne doit point regarder plus avant. Tout est renfermé là dedans, et *sans dot* tient lieu de beauté, de jeunesse, de naissance, d'honneur, de sagesse et de probité.

HARPAGON[3].

Ah! le brave garçon! Voilà parlé comme un oracle. Heureux qui peut avoir un domestique de la sorte!

1. Oui, tu m'obligeras, certes. (1734.)
2. VALÈRE, *adressant la parole à Élise, en s'en allant du côté par où elle est sortie.* (*Ibidem.*)
3. HARPAGON, *seul.* (*Ibidem.*)

FIN DU PREMIER ACTE.

ACTE II.

SCÈNE PREMIÈRE.

CLÉANTE, LA FLÈCHE.

CLÉANTE.

Ah! traître que tu es, où t'es-tu donc allé fourrer? Ne t'avois-je pas donné ordre....

LA FLÈCHE.

Oui, Monsieur, et je m'étois rendu[1] ici pour vous attendre[2] de pied ferme; mais Monsieur votre père, le plus malgracieux des hommes, m'a chassé dehors malgré moi[3], et j'ai couru risque d'être battu.

CLÉANTE.

Comment va notre affaire? Les choses pressent plus que jamais; et depuis[4] que je ne t'ai vu, j'ai découvert que mon père est mon rival.

LA FLÈCHE.

Votre père amoureux?

CLÉANTE.

Oui; et j'ai eu toutes les peines du monde à lui cacher le trouble où cette nouvelle m'a mis.

LA FLÈCHE.

Lui se mêler d'aimer! De quoi diable s'avise-t-il? Se

1. Oui, Monsieur, je m'étois rendu. (1734.)
2. Pour attendre. (1682, 97, 1710, 18.)
3. *Dehors* après *chassé* semble redondant, et *malgré moi* est naïf. Ce sont façons de parler naturelles dans la bouche de la Flèche.
4. Plus que jamais. Depuis. (1734.)

moque-t-il du monde? Et l'amour a-t-il été fait pour des gens bâtis comme lui?

CLÉANTE.

Il a fallu, pour mes péchés, que cette passion lui soit venue en tête.

LA FLÈCHE.

Mais par quelle raison lui faire un mystère de votre amour?

CLÉANTE.

Pour lui donner moins de soupçon, et me conserver au besoin des ouvertures[1] plus aisées pour détourner ce mariage. Quelle réponse t'a-t-on faite?

LA FLÈCHE.

Ma foi! Monsieur, ceux qui empruntent sont bien malheureux; et il faut essuyer d'étranges choses lorsqu'on en est réduit[2] à passer, comme vous, par les mains des fesse-mathieux[3].

1. Des voies, des moyens. « Ces hardis novateurs n'ont pas vu la moindre ouverture à s'établir parmi nous. » (Bossuet, *Histoire des variations*, dernier tiers du livre XV.)

2. Lorsqu'on est réduit. (1682, 97, 1710, 18, 30, 33.)

3. L'origine de ce mot, synonyme de fesse-maille et de pince-maille, reste bien incertaine. Faut-il, y voyant une allusion aux fonctions de publicain qu'exerça d'abord saint Mathieu[a], l'interpréter, avec Édouard Fournier[b], par homme « capable d'en remontrer à saint Mathieu sur les questions d'argent, de le battre.... sur les affaires de change et d'usure, qui étaient son métier »? Éd. Fournier cite à l'appui une phrase tirée des *Contes et discours d'Eutrapel*[c] : « Ce pauvre misérable avaricieux..., usurier tout le soûl et tant qu'il pouvoit (à Rennes on l'eût appelé fesse-matthieu, comme qui diroit batteur de saint Mathieu, qu'on croit avoir été changeur)..., mourut de dépit, de rage et tout forcené.... » Littré, qui cite la même phrase, l'explique autrement que Fournier : « *Fesser Mathieu*, dit-il, c'est battre saint Mathieu, lui tirer de l'argent; » puis il ajoute : « D'autres ont dit que *fesse* était ici une altération soit de *fait* : il fait saint Mathieu; soit de *feste* (fête) : il feste saint Mathieu; soit de *face* : une face de saint Mathieu. » La seconde de ces sup-

[a] Chapitre IX de son *évangile*, verset 9, et chapitre X, verset 3.

[b] *Le Théâtre français au seizième et au dix-septième siècle*, tome II, in-12, p. 602, note 2.

[c] XVI, *d'un Fils qui trompa l'avarice de son père*, tome II, p. 69, des *Œuvres facétieuses* de Noël du Fail, édition de J. Assézat.

CLÉANTE.

L'affaire ne se fera point?

LA FLÈCHE.

Pardonnez-moi. Notre maître Simon, le courtier qu'on nous a donné, homme agissant et plein de zèle, dit qu'il a fait rage pour vous; et il assure que votre seule physionomie lui a gagné le cœur.

CLÉANTE.

J'aurai les quinze mille francs que je demande?

LA FLÈCHE.

Oui; mais à quelques petites conditions, qu'il faudra que vous acceptiez, si vous avez dessein que les choses se fassent.

CLÉANTE.

T'a-t-il fait parler à celui qui doit prêter l'argent?

LA FLÈCHE.

Ah! vraiment, cela ne va pas de la sorte. Il apporte encore plus de soin à se cacher que vous, et ce sont des mystères bien plus grands que vous ne pensez. On

positions (*fesse*, altération de *feste*) est, croyons-nous, la plus probable. Si, par plaisanterie, saint Mathieu a pu être pris pour le patron des exacteurs et usuriers, n'était-il pas naturel de voir en ceux-ci des dévots au saint, l'honorant d'un culte tout particulier, ou bien faisant de son image quelque honteuse idole, qu'au besoin les coups rendent obéissante[a]? Toutefois l'interprétation que l'*Eutrapel* suggère à Littré paraît aussi fort admissible. Puisqu'on en est réduit aux conjectures, on pourrait en hasarder une encore: *mathieu* n'aurait-il point ici un sens analogue à celui de *saint-crespin*, *saint-frusquin*, et *fesser* le sens d'*entasser à la hâte* qu'il a dans *fesse-cahier*[b], et le composé ne se traduirait-il pas bien par « homme qui ne se lasse point d'amasser profits sur profits, de mettre magot sur magot »? Ce serait alors une sorte d'augmentatif de *fesse-maille*, qui est l'homme mettant maille sur maille, liard sur liard.

[a] Aimé-Martin cite un autre passage qui n'est pas plus clair, d'un vieux livre, de 1612, intitulé *le Palais des curieux*, par Beroalde (p. 456): « Il n'y a rien qui sangle si fort et qui donne de plus vilaines fessées que l'excès que baillent ceux qui empruntent (*faut-il lire* prêtent ?) à intérêt.... Voilà comment les usuriers fessent les autres. » *Mathieu* représenterait alors la victime, le pauvre monde, le pauvre homme exploité, Jacques Bonhomme.

[b] Voyez ce composé dans le *Dictionnaire de Littré*, et l'article FESSER (à 2° et à l'*historique*).

ne veut point du tout dire son nom, et l'on doit aujourd'hui l'aboucher avec vous, dans une maison empruntée, pour être instruit, par votre bouche, de votre bien et de votre famille ; et je ne doute point que le seul nom de votre père ne rende les choses faciles.

CLÉANTE.

Et principalement notre mère[1] étant morte, dont on ne peut m'ôter le bien.

LA FLÈCHE.

Voici quelques articles qu'il a dictés lui-même à notre entremetteur, pour vous être montrés, avant que de rien faire :

Supposé que le prêteur voie toutes ses sûretés, et que l'emprunteur soit majeur, et d'une famille où le bien soit ample, solide, assuré, clair, et net de tout embarras, on fera une bonne et exacte obligation par-devant un notaire, le plus honnête homme qu'il se pourra, et qui, pour cet effet, sera choisi par le prêteur, auquel il importe le plus que l'acte soit dûment dressé.

CLÉANTE.

Il n'y a rien à dire à cela.

LA FLÈCHE.

Le prêteur, pour ne charger sa conscience d'aucun scrupule, prétend ne donner son argent qu'au denier dix-huit[2].

CLÉANTE.

Au denier dix-huit ? Parbleu ! voilà qui est honnête. Il n'y a pas lieu de se plaindre.

LA FLÈCHE.

Cela est vrai.

Mais comme ledit prêteur n'a pas chez lui la somme

1. Ma mère. (1682, 1734.)
2. A cinq et cinq neuvièmes pour cent : voyez ci-dessus, p. 75, note 5.

dont il est question, et que pour faire plaisir[1] *à l'emprunteur, il est contraint lui-même de l'emprunter d'un autre, sur le pied du denier cinq*[2], *il conviendra que ledit premier emprunteur*[3] *paye cet intérêt, sans préjudice du reste, attendu que ce n'est que pour l'obliger que ledit prêteur s'engage à cet emprunt.*

CLÉANTE.

Comment diable! quel Juif, quel Arabe est-ce là? C'est plus qu'au denier quatre[4].

LA FLÈCHE.

Il est vrai; c'est ce que j'ai dit. Vous avez à voir là-dessus.

CLÉANTE.

Que veux-tu que je voie? J'ai besoin d'argent; et il faut bien que je consente à tout.

LA FLÈCHE.

C'est la réponse que j'ai faite.

CLÉANTE.

Il y a encore quelque chose?

LA FLÈCHE.

Ce n'est plus qu'un petit article.

Des quinze mille francs qu'on demande, le prêteur ne pourra compter en argent que douze mille livres, et pour les mille écus restants[5], *il faudra que l'emprunteur prenne les hardes, nippes, et bijoux*[6] *dont s'ensuit le mémoire, et que ledit prêteur a mis, de bonne foi, au plus modique prix qu'il lui a été possible.*

1. *Et pour faire plaisir.* (1682, 97, 1710; faute évidente.)
2. A vingt pour cent.
3. *Ledit preneur emprunteur.* (1670.)
4. Plus qu'à vingt-cinq pour cent : en effet, à l'intérêt réclamé par le prêteur fictif et qui est de vingt pour cent il s'agit d'ajouter l'intérêt modeste réclamé par le vrai prêteur, un peu plus de cinq et demi pour cent.
5. Mille écus, pour trois mille francs, manière de compter qui est loin d'être passée d'usage.
6. *Nippes, bijoux.* (1730, 34.)

CLÉANTE.

Que veut dire cela ?

LA FLÈCHE.

Écoutez le mémoire.

Premièrement, un lit de quatre pieds, à bandes de points de Hongrie[1], *appliquées fort proprement sur un drap de couleur d'olive, avec six chaises et la courte-pointe de même ; le tout bien conditionné, et doublé d'un petit taffetas changeant rouge et bleu.*

Plus, un pavillon à queue[2], *d'une bonne serge*[3] *d'Aumale rose-sèche, avec le mollet*[4] *et les franges de soie.*

CLÉANTE.

Que veut-il que je fasse de cela ?

LA FLÈCHE.

Attendez.

Plus, une tenture de tapisserie des amours de Gombaut et de Macée[5].

Plus, une grande table de bois de noyer, à douze colonnes ou piliers tournés, qui se tire par les deux bouts, et garnie par le dessous de ses six escabelles.

CLÉANTE.

Qu'ai-je affaire, morbleu...?

LA FLÈCHE.

Donnez-vous patience.

1. *A bardes de points de Hongrie.* (1670.) — *A bandes de point de Hongrie.* (1710, 18, 30, 33, 34.)

2. *Pavillon*, garniture de lit taillée en rond, qui s'attache au plancher et qui a la figure d'une tente. (*Note de M. E. Soulié* à l'*Inventaire* des meubles de Molière, p. 265 des *Recherches*.)

3. *De bonne serge.* (1670.)

4. *Le mollet*, d'aprs Furetière (1690), est une petite frange large d'un travers de doigt, qui sert à garnir les ameublements. On en fait d'or, de soie et de laine. »

5. L'auteur de l'*Histoire de la tapisserie française*, M. Jules Guiffrey, est à la veille de publier une monographie sur la tenture de Gombaut et de Macée. Il a bien voulu en tirer pour nous avec une libérale obligeance, dont nous lui sommes très-reconnaissants, une note intéressante que nous donnons ci-après en appendice, à la suite de la pièce.

Plus, trois gros mousquets tout garnis[1] *de nacre de perles, avec les trois fourchettes*[2] *assortissantes.*

Plus, un fourneau de brique, avec deux cornues, et trois récipients, fort utiles à ceux[3] *qui sont curieux de distiller.*

CLÉANTE.

J'enrage.

LA FLÈCHE.

Doucement.

Plus, un luth de Bologne, garni de toutes ses cordes, ou peu s'en faut.

Plus, un trou-madame, et un damier, avec un jeu de l'oie renouvelé des Grecs, fort propres[4] *à passer le temps lorsque l'on n'a que faire.*

Plus, une peau d'un lézard[5]*, de trois pieds et demi, remplie*[6] *de foin, curiosité agréable pour pendre au plancher d'une chambre.*

Le tout, ci-dessus mentionné, valant loyalement plus de quatre mille cinq cents livres, et rabaissé à la valeur de mille écus, par la discrétion du prêteur[7].

CLÉANTE.

Que la peste l'étouffe avec sa discrétion, le traître, le

1. Il y a bien, dans nos anciennes éditions, *tout garnis*, sans l'accord alors ordinaire. De même ci-après, p. 116, *tout tombants.*

2. *Avec les fourchettes.* (1682, 1734.) — Les soldats portaient autrefois un bâton terminé d'un bout par une pointe qu'ils enfonçaient en terre, et de l'autre par un fer fourchu, sur lequel ils appuyaient leur mousquet pour tirer plus juste : c'est ce qu'on appelait la *fourchette* d'un mousquet. (*Note d'Auger.*)

3. *Pour ceux.* (1734.)

4. *Fort propre.* (1718, 30, 34.)

5. *De lézard.* (1734.)

6. *Rempli.* (1670.)

7. Comme on l'a vu ci-dessus à la *Notice* (p. 20 et 21), Molière a fait à *la Belle plaideuse* de Boisrobert (1654, imprimée en 1655) deux emprunts importants. Voici le passage, de la scène II de l'acte IV, qui a sans doute donné l'idée de l'inventaire plus vraisemblable, plus plaisamment détaillé, incompara-

urreau qu'il est! A-t-on jamais parlé d'une usure mblable? Et n'est-il pas content du furieux intérêt 'il exige, sans vouloir encore m'obliger à prendre, ur trois mille livres, les vieux rogatons qu'il ramasse? n'aurai pas deux cents écus de tout cela; et cependant il faut bien me résoudre à consentir à ce qu'il

ment plus dramatique qu'on vient de lire[a]. Le valet Filipin rend également npte à son maître Ergaste de négociations entamées avec un usurier.

FILIPIN.

Milon à l'usurier vient de tâter le pouls :
Si vous n'avez argent, il ne tiendra qu'à vous.
Mais....

ERGASTE.

Quoi, mais? Ne fais point ici de préambule :
Parle.

FILIPIN.

Mais l'usurier me paroît ridicule.

ERGASTE.

Comment?

FILIPIN.

A votre père il feroit des leçons.
Têtebleu! qu'il en sait, et qu'il fait de façons!
C'est le fesse-matthieu le plus franc que je sache :
J'ai pensé lui donner deux fois sur la moustache.
Il veut bien vous fournir les quinze mille francs;
Mais, Monsieur, les deniers ne sont pas tous constants[b].
Admirez le caprice injuste de cet homme :
Encor qu'au denier douze[c] il prête cette somme
Sur bonne caution, il n'a que mille écus
Qu'il donne argent comptant.

ERGASTE.

Où donc est le surplus?

FILIPIN.

Je ne sais si je puis vous le conter sans rire.
Il dit que du Cap Vert il lui vient un navire,
Et fournit le surplus de la somme en guenons
Et fort beaux perroquets, en douze gros canons,
Moitié fer moitié fonte, et qu'on vend à la livre.
Si vous voulez ainsi la somme, on vous la livre.

Dans la scène de Molière, dit Aimé-Martin, on voit l'usurier, son mé-re le rend présent.
Tel est le mot de l'original, qui peut s'expliquer par *bien assurés*, ou par *ides*, *de valeur non variable*, *certaine*, *constante*. Une faute néanmoins est ible, *constans* n'ayant qu'une lettre de plus que *contans*, lequel s'écri-assez souvent alors pour *comptants*.
A huit et un tiers pour cent.

veut; car il est en état de me faire tout accepter, et il me tient, le scélérat, le poignard sur la gorge.

LA FLÈCHE.

Je vous vois, Monsieur, ne vous en déplaise, dans le grand chemin justement que tenoit Panurge pour se ruiner, prenant argent d'avance, achetant cher, vendant à bon marché, et mangeant son blé[1] en herbe[2].

CLÉANTE.

Que veux-tu que j'y fasse? Voilà où les jeunes gens sont réduits par la maudite avarice des pères; et on s'étonne après cela que les fils souhaitent qu'ils meurent.

LA FLÈCHE.

Il faut avouer que le vôtre animeroit contre sa vilanie[3] le plus posé homme du monde. Je n'ai pas, Dieu merci, les inclinations fort patibulaires; et parmi mes confrères que je vois se mêler de beaucoup de petits commerces, je sais tirer adroitement mon épingle du jeu, et me démêler prudemment de toutes les galanteries qui sentent tant soit peu l'échelle[4]; mais, à vous dire vrai, il me donneroit, par ses procédés, des tentations de le voler; et je croirois, en le volant, faire une action méritoire.

CLÉANTE.

Donne-moi un peu ce mémoire, que je le voie[5] encore.

1. Son bien. (1670.)

2. On lit dans Rabelais, au chapitre II du tiers livre, intitulé *Comment Panurge fut fait châtelain de Salmiguondin en Dipsodie et mangeoit son blé en herbe* (tome II, p. 20 et 21) : « Et se gouverna si bien et prudentement Monsieur le nouveau châtelain, qu'en moins de quatorze jours il dilapida le revenu.... de sa châtellenie pour trois ans.... Abattant bois, brûlant les grosses souches pour la vente des cendres, prenant argent d'avance, achetant cher, vendant à bon marché, et mangeant son blé en herbe. »

3. Vilainie. (1675 A, 84 A, 92, 94 B.) — Vilenie. (1710, 18, 30, 33, 34.)

4. L'échelle du gibet.

5. Que je voie. (1730, 34.)

SCÈNE II.

MAITRE SIMON, HARPAGON, CLÉANTE, LA FLÈCHE [1].

MAÎTRE SIMON.

Oui, Monsieur, c'est un jeune homme qui a besoin d'argent. Ses affaires le pressent d'en trouver, et il en passera par tout ce que vous en prescrirez [2].

HARPAGON.

Mais croyez-vous, maître Simon, qu'il n'y ait rien à péricliter [3]? et savez-vous le nom, les biens et la famille de celui pour qui vous parlez?

MAÎTRE SIMON.

Non, je ne puis pas bien vous en instruire à fond, et ce n'est que par aventure que l'on m'a adressé à lui; mais vous serez de toutes choses éclairci par lui-même; et son homme m'a assuré que vous serez content, quand vous le connoîtrez. Tout ce que je saurois vous dire, c'est que sa famille est fort riche, qu'il n'a plus de mère déjà, et qu'il s'obligera, si vous voulez, que son père mourra avant qu'il soit huit mois.

HARPAGON.

C'est quelque chose que cela. La charité, maître

1. SCÈNE II.
HARPAGON, MAÎTRE SIMON, CLÉANTE *et* LA FLÈCHE *dans le fond du théâtre.* (1734.)

2. Tout ce que vous prescrirez. (*Ibidem.*) — *En*, de cela, presque au sens du *de* latin avec un pronom, « au sujet de cette affaire. »

3. *Péricliter* est ordinairement neutre. Molière lui donne-t-il vraiment ici le sens actif de *risquer*, comme le croit Littré? C'est bien ce que le tour semble indiquer, à moins que nous ne voyions dans cet emploi de *rien* une sorte de latinisme, une manière de renforcer la négation, comme fait en latin *nihil*, *nil*, « rien, en rien », employé au lieu de *non*.

Simon, nous oblige à faire plaisir aux personnes, lorsque nous le pouvons.

MAÎTRE SIMON.

Cela s'entend.

LA FLÈCHE.

Que veut dire ceci? Notre maître Simon qui parle à votre père.

CLÉANTE.

Lui auroit-on appris qui je suis? et serois-tu pour nous trahir[1]?

MAÎTRE SIMON.

Ah! ah! vous êtes bien pressés! Qui vous a dit que c'étoit céans? Ce n'est pas moi[2], Monsieur, au moins, qui leur ai découvert votre nom et votre logis; mais, à mon avis, il n'y a pas grand mal à cela. Ce sont des personnes discrètes, et vous pouvez ici vous expliquer ensemble.

HARPAGON.

Comment?

MAÎTRE SIMON[3].

Monsieur est la personne qui veut vous emprunter les quinze mille livres dont je vous ai parlé.

HARPAGON.

Comment, pendard? c'est toi qui t'abandonnes à ces coupables extrémités?

CLÉANTE.

Comment, mon père? c'est vous qui vous portez à ces honteuses actions?[4]

1. Pour me trahir. (1682.) — Serais-tu homme d'humeur à nous trahir, capable de nous trahir? Comparez ci-après, p. 141, note 1.

2. LA FLÈCHE, *bas, à Cléante, reconnoissant Me Simon.* Que veut, etc. CLÉANTE, *bas, à la Flèche.* Lui auroit-on, etc. Me SIMON, *à la Flèche.* Ah! etc. (*A Harpagon.*) Ce n'est pas moi. (1734.)

3. Me SIMON, *montrant Cléante.* (*Ibidem.*)

4. *Me Simon s'enfuit.* (1682, 97, 1710, 18, 30, 33.)

HARPAGON.

C'est toi[1] qui te veux ruiner par des emprunts si condamnables?

CLÉANTE.

C'est vous qui cherchez à vous enrichir par des usures si criminelles?

HARPAGON.

Oses-tu bien, après cela, paroître devant moi?

CLÉANTE.

Osez-vous bien, après cela, vous présenter aux yeux du monde?

HARPAGON.

N'as-tu point de honte, dis-moi, d'en venir à ces débauches-là? de te précipiter dans des dépenses effroyables? et de faire une honteuse dissipation du bien que tes parents t'ont amassé avec tant de sueurs?

CLÉANTE.

Ne rougissez-vous point de déshonorer votre condition par les commerces que vous faites? de sacrifier gloire et réputation au desir insatiable d'entasser écu sur écu, et de renchérir, en fait d'intérêts, sur les plus infâmes subtilités qu'aient jamais inventées les plus célèbres usuriers?

HARPAGON.

Ôte-toi de mes yeux, coquin! ôte-toi de mes yeux.

CLÉANTE.

Qui est plus criminel[2], à votre avis, ou celui qui

1. *Me Simon s'enfuit, et la Flèche va se cacher.*

SCÈNE III.

HARPAGON, CLÉANTE.

HARPAGON.

C'est toi. (1734.)

2. Qu'il est plus criminel. (1682; faute évidente, qui n'a pas éte reproduite dans les éditions suivantes.) — Qui est le plus criminel. (1734.)

achète un argent dont il a besoin, ou bien celui qui vole un argent dont il n'a que faire?

HARPAGON.

Retire-toi, te dis-je, et ne m'échauffe pas les oreilles.[1] Je ne suis pas fâché de cette aventure; et ce m'est un avis de tenir l'œil, plus que jamais, sur toutes ses actions[2].

1. *Seul.* (1734.)

2. Les vrais originaux de cette scène, si l'on en croit Tallemant des Réaux[a], ont été le président de Bersy et son fils. Boisrobert, dit-il, « voulut faire une comédie qu'il appela *le Père avaricieux* [b] : en quelques endroits, c'étoit le feu président de Bersy et son fils [c].... qui a été autrefois débauché, et qui maintenant est plus avare que son père. Il feignoit qu'une femme qui avoit une belle fille, sous prétexte de plaider, attrapoit la jeunesse; là entroit la rencontre du président de Bersy chez un notaire avec son fils, qui cherchoit de l'argent à gros intérêts. Le père lui cria : « Ah! débauché, c'est toi! — « Ah! vieux usurier, c'est vous! » dit le fils. » D'après cela, ce serait d'un récit de la vie réelle, non d'une conception de Boisrobert, que serait sorti ce grand coup de théâtre de *l'Avare*. Mais Boisrobert ayant le premier essayé de tirer parti de la dramatique aventure, le rapprochement des deux scènes doit être fait ici. Voici, pour la plus grande partie, celle de *la Belle plaideuse* (acte I, scène VIII). Le notaire Barquet vient de mettre inopinément en présence le père, Amidor, et le fils, Ergaste.

ERGASTE.

. . . . Quoi? c'est là celui qui fait le prêt?

BARQUET.

Oui, Monsieur.

AMIDOR.

Quoi? c'est là ce payeur d'intérêt?
Quoi? c'est donc toi, méchant filou, traîne-potence?
C'est en vain que ton œil évite ma présence :
Je t'ai vu.

ERGASTE.

Qui doit être enfin le plus honteux,
Mon père, et qui paroît le plus sot de nous deux?

FILIPIN[d].

Nous voilà bien chanceux!

BARQUET.

La bijarre aventure!

[a] *Historiette* de Boisrobert, tome II, p. 406 et 407.

[b] Qu'il appela définitivement *la Belle plaideuse* : voyez à la *Notice*, p. 20 et 21, et ci-dessus, p. 96, note 7.

[c] D'après une note de M. Paulin Paris à l'*Historiette* (tome II, p. 425), le fils, qui fut aussi président au grand conseil, ne mourut que trois ans après Molière, en mars 1676.

[d] Valet d'Ergaste.

SCÈNE III[1].

FROSINE, HARPAGON.

FROSINE.

Monsieur....

ERGASTE.

Quoi? jusques à son sang étendre son usure[a]?

BARQUET.

Laissons-les.

AMIDOR.

Débauché, traître, infâme, vaurien,
Je me retranche tout pour t'acquérir du bien,
J'épargne, je ménage; et mon fonds, que j'augmente,
Tous les ans, tout au moins de mille francs de rente,
N'est que pour t'élever sur ta condition.
Mais tu secondes mal ma bonne intention.
Je prends pour un ingrat un soin fort inutile :
Il dissipe en un jour plus qu'on n'épargne en mille,
Et par son imprudence et par sa lâcheté
Détruit le doux espoir dont je m'étois flatté.

ERGASTE.

A quoi diable me sert une épargne si folle,
Si ce qu'on prête ailleurs je sens qu'on me le vole,
. . . .
Moi qui vis misérable et n'ai pas de crédit
Pour un pauvre repas ni pour un pauvre habit,
Tandis qu'avec éclat j'en vois d'autres paraître,
Plus pauvres, mais que Dieu plus heureux a fait naître?
. . . .

AMIDOR.

. . . .
Tu travailles, méchant, à te voler toi-même.
Où prends-tu tout, dis-moi, jusqu'à ce riche habit
Que je vois sur ton corps, si ce n'est à crédit,
Et jusqu'à ces plumets qui volent sur ta tête?
Si tu te contentois d'un entretien honnête,
Tu m'aurois vu bon père. . . . . .
. . . .
Mais tes profusions lassent ma patience.
. . . .
Il faut donner un frein à tes débordements :
Va, va, je sais ta vie et tes sourdes pratiques.
. . . .
. . . . Tu seras coffré demain dans Saint-Victor.

1. SCÈNE IV. (1734.)

a Malgré l'attribution, faite dans l'original, de cette réplique à Ergaste, elle nous paraît devoir être placée dans la bouche de Filipin.

HARPAGON.

Attendez un moment; je vais revenir vous parler.[1] Il est à propos que je fasse un petit tour à mon argent.

SCÈNE IV[2].

LA FLÈCHE, FROSINE.

LA FLÈCHE[3].

L'aventure est tout à fait drôle. Il faut bien qu'il ait quelque part un ample magasin de hardes; car nous n'avons rien reconnu au mémoire que nous avons.

FROSINE.

Hé! c'est toi, mon pauvre la Flèche! D'où vient cette rencontre?

LA FLÈCHE.

Ah! ah! c'est toi, Frosine. Que viens-tu faire ici?

FROSINE.

Ce que je fais partout ailleurs : m'entremettre d'affaires, me rendre serviable aux gens, et profiter du mieux qu'il m'est possible des petits talents que je puis avoir. Tu sais que dans ce monde il faut vivre d'adresse, et qu'aux personnes comme moi le Ciel n'a donné d'autres rentes que l'intrigue et que l'industrie.

LA FLÈCHE.

As-tu quelque négoce avec le patron du logis?

FROSINE.

Oui, je traite pour lui quelque petite affaire, dont j'espère une récompense.

LA FLÈCHE.

De lui? Ah, ma foi! tu seras bien fine si tu en tires

1. *A part.* (1682, 1734.) — 2. SCÈNE V. (1734.)
3. LA FLÈCHE, *sans voir Frosine.* (*Ibidem.*)

quelque chose [1]; et je te donne avis que l'argent céans est fort cher.

FROSINE.

Il y a de certains services [2] qui touchent merveilleusement.

LA FLÈCHE.

Je suis votre valet [3], et tu ne connois pas encore le Seigneur Harpagon. Le Seigneur Harpagon est de tous les humains l'humain le moins humain, le mortel de tous les mortels le plus dur et le plus serré. Il n'est point de service qui pousse [4] sa reconnoissance jusqu'à lui faire ouvrir les mains. De la louange, de l'estime, de la bienveillance en paroles, et de l'amitié tant qu'il vous plaira; mais de l'argent, point d'affaires. Il n'est rien de plus sec et de plus aride que ses bonnes grâces et ses caresses [5]; et *donner* est un mot pour qui il a tant d'aversion, qu'il ne dit jamais : *Je vous donne*, mais : *Je vous prête le bon jour* [6].

1. Quelques choses. (1670.)

2. Il y a certains services. (1730, 33, 34.)

3. Cette formule de refus [a] est invariable en quelque sorte et ne se prête point d'ordinaire au tutoiement : elle y perdrait quelque chose de son ironie. Cependant, à la scène III de *l'Impromptu de Versailles* (tome III, p. 410) : « C'est toi qu'il joue dans *la Critique*, dit l'un des marquis. — Moi? répond l'autre : je suis ton valet : c'est toi-même en propre original. »

4. « De services qui pousse », dans l'édition de 1682 : faut-il lire *service* ou *poussent* ? Plutôt *service* : le singulier est le texte de nos diverses éditions, toutes ici conformes à l'originale.

5. Ce passage a peut-être été inspiré par un souvenir de Plaute (vers 253, acte II, scène IV) :

Pumex non æque est aridus atque hic est senex,

« Une pierre ponce est moins aride que ce vieux grigou. »

6. Pareil brocard n'eût pu être fait sur l'Avare de Plaute; personne autour de lui ne peut douter qu'il ne haïsse le prêter à l'égal du donner :

Famem hercle utendam si roges, nunquam dabit [b],

« Demande à lui emprunter la faim, jamais tu ne lui feras dire oui. »

[a] Voyez tome VI, p. 548, note 4.

[b] Vers 267, acte II, scène IV; comparez les vers 56-58 (acte I, scène II).

FROSINE.

Mon Dieu! je sais l'art de traire[1] les hommes; j'ai le secret de m'ouvrir leur tendresse, de chatouiller leurs cœurs, de trouver les endroits par où ils sont sensibles.

LA FLÈCHE.

Bagatelles[2] ici. Je te défie d'attendrir, du côté de l'argent, l'homme dont il est question. Il est Turc[3] là-dessus, mais d'une turquerie à désespérer tout le monde; et l'on pourroit crever, qu'il n'en branleroit pas. En un mot, il aime l'argent, plus que réputation, qu'honneur et que vertu; et la vue d'un demandeur lui donne des convulsions. C'est le frapper par son endroit mortel, c'est lui percer le cœur, c'est lui arracher les entrailles; et si.... Mais il revient; je me retire.

SCÈNE V[4].

HARPAGON, FROSINE.

HARPAGON.

Tout va comme il faut. Hé bien[5]! qu'est-ce, Frosine?

FROSINE.

Ah, mon Dieu! que vous vous portez bien! et que vous avez là un vrai visage de santé!

HARPAGON.

Qui, moi?

1. Littré ne cite de *traire* que notre exemple de ce sens figuré de « tirer quelque chose de quelqu'un, lui soutirer de l'argent, du profit. » Il y a là une allusion à l'expression proverbiale : *faire de quelqu'un sa vache à lait.*

2. Bagatelle. (1730, 33, 34.)

3. *C'est un vrai Turc* se disait d'un homme rude, inexorable, incapable de pitié, absolument insensible.

4. SCÈNE VI. (1734.)

5. HARPAGON, *bas, à part.* Tout va, etc. (*Haut.*) Hé bien? (*Ibidem.*)

FROSINE.

Jamais je ne vous vis un teint si frais et si gaillard.

HARPAGON.

Tout de bon?

FROSINE.

Comment? vous n'avez de votre vie été si jeune que vous êtes; et je vois des gens de vingt-cinq ans qui sont plus vieux que vous.

HARPAGON.

Cependant, Frosine, j'en ai soixante bien comptés.

FROSINE.

Hé bien! qu'est-ce que cela, soixante ans? Voilà bien de quoi! C'est la fleur de l'âge cela, et vous entrez maintenant dans la belle saison de l'homme[1].

HARPAGON.

Il est vrai; mais vingt années de moins pourtant ne me feroient point de mal, que je crois[2].

FROSINE.

Vous moquez-vous? Vous n'avez pas besoin de cela, et vous êtes d'une pâte à vivre jusques à[3] cent ans.

HARPAGON.

Tu le crois?

FROSINE.

Assurément. Vous en avez toutes les marques. Tenez-vous un peu. Ô que voilà bien là, entre vos deux yeux, un signe de longue vie!

HARPAGON.

Tu te connois à cela?

1. Comparez à ce dialogue le passage cité à la *Notice*, p. 24, qui a été emprunté par la Rivey à *la Vedova* de Nicolò Buonaparte.

2. Comparez le *que je pense* employé dans *George Dandin* (acte II, scène III, tome VI, p. 551).

3. Jusqu'à. (1734.)

FROSINE.

Faut-il le demander? et me voit-on mêler de rien[1] dont je ne vienne à bout? J'ai surtout pour les mariages un talent merveilleux; il n'est point de partis au monde que je ne trouve en peu de temps le moyen[2] d'accoupler; et je crois, si je me l'étois mis en tête, que je marierois le Grand Turc avec la République de Venise[3]. Il n'y avoit pas sans doute de si grandes difficultés à cette affaire-ci. Comme j'ai commerce chez elles, je les ai à fond l'une et l'autre entretenues de vous, et j'ai dit à la mère le dessein que vous aviez conçu pour Mariane, à la voir passer dans la rue, et prendre l'air à sa fenêtre.

HARPAGON.

Qui a fait réponse...[4].

FROSINE.

Elle a reçu la proposition avec joie; et quand je lui ai témoigné que vous souhaitiez fort que sa fille assistât ce soir au contrat de mariage qui se doit faire de la vôtre, elle y a consenti sans peine, et me l'a confiée pour cela.

HARPAGON.

C'est que je suis obligé, Frosine, de donner à souper

1. Me voit-on me mêler de rien. Même ellipse qu'avec les verbes pronominaux accompagnés de *faire* (voyez tome VI, p. 451, note 1).

2. En peu de temps et le moyen. (1682 seul; faute évidente.)

3. Le mot est à la fin du discours que Perrin Dendin, l'appointeur de procès, tient à son fils Tenot (chapitre XLI du tiers livre de Rabelais, tome II, p. 197) : « Et te dis, Dendin, mon fils joli, que par cette méthode je pourrois paix mettre, ou trêves pour le moins, entre le Grand Roi et les Vénitiens, entre l'Empereur et les Suisses, entre les Anglois et les Écossois, entre le Pape et le Ferrarois; irai-je plus loin? ce m'aït Dieu! entre le Turc et le Sophi, entre les Tartres et les Moscovites. »

4. « Laquelle Mariane a répondu (que...). » Manière de questionner, de hâter impatiemment la réponse en continuant le discours, et de dire : « Venons au fait. » Il n'y a de point d'interrogation ni dans l'édition originale ni dans aucun de nos anciens textes.

au Seigneur Anselme; et je serai bien aise qu'elle soit du régale[1].

FROSINE.

Vous avez raison. Elle doit après dîné rendre visite à votre fille, d'où elle fait son compte d'aller faire un tour à la foire[2], pour venir ensuite au soupé.

HARPAGON.

Hé bien! elles iront ensemble dans mon carrosse, que je leur prêterai.

FROSINE.

Voilà justement son affaire.

HARPAGON.

Mais, Frosine, as-tu entretenu la mère touchant le bien qu'elle peut donner à sa fille? Lui as-tu dit qu'il falloit qu'elle s'aidât un peu, qu'elle fît quelque effort, qu'elle se saignât pour une occasion comme celle-ci? Car encore n'épouse-t-on point une fille, sans qu'elle apporte quelque chose.

FROSINE.

Comment? c'est une fille qui vous apportera douze mille livres de rente.

HARPAGON.

Douze mille livres de rente!

FROSINE.

Oui. Premièrement, elle est nourrie et élevée dans

1. Telle est l'orthographe de toutes nos éditions, sauf 1718, 30, 33, 34. C'est aussi, comme nous l'avons dit à l'*Amphitryon*, vers 639, celle de l'Académie, mais dans la première édition seulement de son *Dictionnaire* (1694).

2. Deux grandes et longues foires se tenaient à Paris, l'une sur un emplacement qui appartenait à l'abbaye de Saint-Germain des Prés et dont le marché de ce quartier occupe de nos jours une partie; on l'appelait la foire Saint-Germain : elle durait du 3 février au dimanche des Rameaux et se prolongeait souvent au delà[a]; l'autre, au faubourg Saint-Martin, et appelée, du nom de l'église voisine de son emplacement, la foire Saint-Laurent : elle durait du 28 juin au 30 septembre; Sganarelle parle de cette dernière dans la scène II de l'acte I de *l'Amour médecin* (tome V, p. 307).

[a] Voyez au tome VII des *Lettres de Mme de Sévigné*, p. 72, note 2.

une grande épargne de bouche; c'est une fille accoutumée à vivre de salade, de lait, de fromage et de pommes, et à laquelle par conséquent il ne faudra ni table bien servie, ni consommés exquis, ni orges mondés perpétuels, ni les autres délicatesses qu'il faudroit pour une autre femme; et cela ne va pas à si peu de chose, qu'il ne monte bien, tous les ans, à trois mille francs pour le moins. Outre cela, elle n'est curieuse que d'une propreté fort simple [1], et n'aime point les superbes habits, ni les riches bijoux, ni les meubles somptueux, où donnent ses pareilles avec tant de chaleur; et cet article-là vaut plus de quatre mille livres par an. De plus, elle a une aversion horrible pour le jeu, ce qui n'est pas commun aux femmes d'aujourd'hui; et j'en sais une de nos quartiers qui a perdu, à trente-et-quarante [2], vingt mille francs cette année. Mais n'en prenons rien [3] que le quart. Cinq mille francs au jeu par an, et quatre mille francs en habits et bijoux, cela fait neuf mille livres [4]; et mille écus que nous mettons pour la nourri-

1. Que d'un ajustement, d'une mise ou d'une parure (ce dernier mot est employé par Frosine dans le couplet suivant), que d'une certaine élégance fort simple : voyez tomes II, p. 109, note 2; IV, p. 125, note 1; comparez tome V, p. 488, note 1, et p. 561, note 3. Le mot *propreté* est ainsi défini dans le VIe des *Opuscules ou petits traités* de la Mothe le Vayer (1643), *des Habits et de leurs modes différentes*, p. 217 et 218 : « Pour ce qui concerne le luxe qui se commet aux habits, il a pour opposé un certain mépris ordinairement accompagné de mesquinerie. Et la Propreté ou Bienséance est une médiocrité qui doit être gardée comme également distante de ces deux extrémités vicieuses. »

2. « Trente-et-quarante, dit Littré, est un jeu de hasard qui se joue avec des cartes; c'est un jeu de banque; celui qui amène le plus près de trente gagne; à trente et un il gagne double; et à quarante il perd double. »

3. Cette année; n'en prenons rien. (1734.)

4. Dans l'édition de 1682, on a sauté ces mots nécessaires : « au jeu par an, et quatre mille francs. » L'édition de 1692 est conforme au texte original. Les éditions de 1697, 1710, 18, 30, 33 portent : « Cinq mille francs : quatre mille francs en habits et bijoux, » etc.; celle de 1734 : « Cinq mille francs au jeu par an, quatre mille francs », etc.

ture, ne voilà-t-il pas par année vos douze mille francs bien comptés[1] ?

HARPAGON.

Oui, cela n'est pas mal; mais ce compte-là n'est rien de réel.

FROSINE.

Pardonnez-moi. N'est-ce pas quelque chose de réel, que de vous apporter en mariage une grande sobriété, l'héritage d'un grand amour de simplicité de parure, et l'acquisition d'un grand fonds de haine pour le jeu ?

HARPAGON.

C'est une raillerie, que de vouloir me constituer son dot[2] de toutes les dépenses qu'elle ne fera point. Je n'irai pas donner quittance de ce que je ne reçois pas; et il faut bien que je touche quelque chose.

FROSINE.

Mon Dieu ! vous toucherez assez; et elles m'ont parlé

1. Le plaisant calcul de Frosine, où les sommes négatives, c'est-à-dire celles que ne dépensera pas Mariane, sont portées en ligne de compte comme réelles et positives, rappelle cette épigramme de Martial (*la IXe ou Xe du livre IX*) :

Nil tibi legavit Fabius, Bithynice, cui tu
Annua, si memini, millia sena dabas.
Plus nulli dedit ille; queri, Bithynice, noli :
Annua legavit millia sena tibi.

« Fabius, à qui, s'il m'en souvient, Bithynice, tu faisais présent chaque année de six mille sesterces, Fabius ne te laisse rien par son testament. Tu te plains à tort; il te laisse plus qu'à personne : il te laisse par an six mille sesterces. » Ce legs, qui consiste en ce qu'on ne donnera plus, ressemble fort à cette dot qui se compose de ce qu'on ne dépensera pas; peut-être est-ce à l'un que Molière doit l'idée de l'autre. Il se pourrait aussi qu'il l'eût prise dans Plaute. Mégadore, qui a demandé en mariage la fille d'Euclion, se félicite d'avoir fait choix d'une épouse sans dot; il fait une longue énumération des dépenses ruineuses auxquelles se livrent celles qui ont apporté de grands biens à leurs maris; et il conclut qu'un homme, pour sa fortune comme pour son repos, ne peut rien de mieux que d'épouser une fille qui n'a rien (*vers* 431-491, *acte III, scène V*). C'est la même idée que développe Frosine, mais avec combien plus d'esprit et de comique! (*Note d'Auger.*)

2. Sa dot. (1733, 34.) — Le genre du mot n'était pas encore bien fixé : voyez au vers 1058 de *l'École des femmes* (acte IV, scène II, tome III, p. 324).

pas comment[1] il y a des femmes qui les aiment tant.

FROSINE.

Il faut être folle fieffée. Trouver la jeunesse aimable! est-ce avoir le sens commun? Sont-ce des hommes que de jeunes blondins[2]? et peut-on s'attacher à ces animaux-là?

HARPAGON.

C'est ce que je dis tous les jours : avec leur ton de poule laitée[3], et leurs[4] trois petits brins de barbe relevés en barbe de chat, leurs perruques d'étoupes, leurs haut-de-chausses tout tombants, et leurs estomacs débraillés[5].

FROSINE.

Eh! cela est bien bâti, auprès d'une personne comme vous. Voilà un homme cela. Il y a là de quoi satisfaire à la vue; et c'est ainsi qu'il faut être fait, et vêtu, pour donner de l'amour.

1. Comme. (1670.) — 2. Que des jeunes blondins. (1682, 1734.)

3. « On appelle un homme foible et efféminé, qui n'a aucune vigueur dans ses actions, une *poule laitée.* » (*Dictionnaire comique* de le Roux, édition d'Amsterdam, 1750.) Littré ne cite de la locution que ce seul exemple de Molière. Qu'entendait-on originairement par une *poule laitée?* Une poule de chair délicate, comme les poules, les poulets qu'on nourrit en partie de lait?

4. De poule laitée, leurs. (1734.)

5. Les *perruques d'étoupes* et les *estomacs débraillés* rappellent le *gros bonnet de filace* et les *quatre grosses houppes de linge pendant sur l'estomaque* dont Pierrot parle à Charlotte, dans la scène I de l'acte II de *Dom Juan* (tome V, p. 107 et 108). — Ces comparaisons d'étoupes ou de filasse, et le vers 482 du *Misanthrope* indiquent bien que le blond, pour les perruques, était la couleur préférée, tout naturellement comme la plus jeune. — Quand le justaucorps (l'habit) était ouvert, la veste (le gilet), au lieu de se boutonner, comme l'ancien pourpoint, jusque par-dessus le haut-de-chausse, laissait voir entre le *brichet*[a] et la ceinture un gros bouillon de linge ; et on s'explique bien que les vastes rhingraves (hauts-de-chausses) pussent sembler mal retenues aux hanches et toutes tombantes. — Pour *tout tombants*, voyez ci-dessus, p. 96 et note 1.

[a] « En glieu de pourpoint, dit encore Pierrot (p. 108), *ils portont* de petites brassières (*une courte veste ou un pourpoint raccourci*), qui ne leu venont pas jusqu'au brichet. »

HARPAGON.

u me trouves bien?

FROSINE.

omment? vous êtes à ravir, et votre figure est à dre. Tournez-vous un peu, s'il vous plaît. Il ne se pas mieux. Que je vous voie marcher. Voilà un s taillé, libre, et dégagé comme il faut, et qui ne que aucune incommodité.

HARPAGON.

n'en ai pas de grandes, Dieu merci. Il n'y a que luxion[1], qui me prend de temps en temps.

FROSINE.

ela n'est rien. Votre fluxion ne vous sied point mal, ous avez grâce à tousser[2].

HARPAGON.

is-moi un peu : Mariane ne m'a-t-elle point en- vu? N'a-t-elle point pris garde à moi en pas- ?

FROSINE.

on; mais nous nous sommes fort entretenues de . Je lui ai fait un portrait de votre personne; n'ai pas manqué de lui vanter votre mérite, et ntage que ce lui seroit d'avoir un mari comme .

HARPAGON.

a as bien fait, et je t'en remercie.

1. Mon rhume, mon catarrhe. Molière faisait ici allusion à une incommo- i lui était habituelle : voyez à la *Notice*, p. 35 et 36.

2. Ce compliment rappelle un peu la triste plaisanterie par laquelle Scarron e son propre portrait (*Réponse à M. le comte de Saint-Aignan*) :

Mon pauvre corps est raccourci
Et j'ai la tête sur l'oreille;
Mais cela me sied à merveille,
Et parmi les torticolis
Je passe pour des plus jolis.

FROSINE.

J'aurois, Monsieur, une petite prière à vous faire. prend un air sévère[1].) J'ai un procès que je suis sur le point de perdre, faute d'un peu d'argent; et vous pourriez facilement me procurer le gain de ce procès, si vous aviez quelque bonté pour moi. (Il reprend[2] un air gai.) Vous ne sauriez croire le plaisir qu'elle aura de vous voir. Ah! que vous lui plairez! et que votre fraise à l'antique fera sur son esprit un effet admirable! Mais surtout elle sera charmée de votre haut-de-chausses, attaché au pourpoint avec des aiguillettes[3] : c'est pour[4] la rendre folle de vous; et un amant aiguilleté sera pour elle un ragoût merveilleux.

HARPAGON.

Certes, tu me ravis de me dire cela.

FROSINE.

(Il reprend son visage sévère.) En vérité, Monsieur, ce procès m'est d'une conséquence tout à fait grande.[5] Je suis ruinée, si je le perds; et quelque petite assistance me rétabliroit mes affaires. (Il reprend un air gai.) Je voudrois que vous eussiez vu le ravissement où elle étoit à

1. Ce jeu de scène se trouve plus bas, avec raison peut-être, après un *peu d'argent* (mot auquel doit répondre un redoublement de sévérité), dans les éditions de 1682 et de 1734[a]. Elles placent de même les quatre jeux de scène suivants après les phrases que, dans les trois premières éditions et dans les trois étrangères, ils précèdent comme des avis donnés à l'avance à l'acteur; dans les trois étrangères, tous ces jeux de scène ont été rapportés à Frosine : *Elle* a été substitué à *Il*; les éditeurs ont cru corriger ainsi une faute du texte original.

2. Il prend. (1670.)

3. Voyez ci-dessus, p. 75, et la note 3.

4. Cela est fait pour : sur cette construction, voyez ci-après, p. 141, note 1.

5. *Harpagon reprend son air sérieux*. (1734.)

[a] Dans une partie du tirage de 1734, *Harpagon* a été partout substitué à *Il* et *sérieux* à *sévère*; dans d'autres exemplaires, cette substitution ne commence qu'au couplet suivant de Frosine.

m'entendre parler de vous. La joie éclatoit dans ses yeux, au récit de vos qualités; et je l'ai mise enfin dans une impatience extrême de voir ce mariage entièrement conclu.

HARPAGON.

Tu m'as fait grand plaisir, Frosine; et je t'en ai, je te l'avoue, toutes les obligations du monde.

FROSINE.

(Il reprend son sérieux.) Je vous prie, Monsieur, de me donner le petit secours que je vous demande.[1] Cela me remettra sur pied, et je vous en serai éternellement obligée.

HARPAGON.

Adieu. Je vais achever mes dépêches.

FROSINE.

Je vous assure, Monsieur, que vous ne sauriez jamais me soulager dans un plus grand besoin.

HARPAGON.

Je mettrai ordre que mon carrosse soit tout prêt pour vous mener à la foire.

FROSINE.

Je ne vous importunerois pas, si je ne m'y voyois forcée par la nécessité.

HARPAGON.

Et j'aurai soin qu'on soupe de bonne heure, pour ne vous point faire malades.

FROSINE.

Ne me refusez pas la grâce dont je vous sollicite. Vous ne sauriez croire, Monsieur, le plaisir que....

HARPAGON.

Je m'en vais. Voilà qu'on m'appelle. Jusqu'à tantôt[2].

1. *Harpagon reprend encore un air sérieux.* (1734.)
2. Jusques à tantôt. (1710, 18, 30, 34.)

FROSINE[1].

Que la fièvre te serre, chien de vilain à tous les diables! Le ladre a été ferme à toutes mes attaques; mais il ne me faut pas pourtant quitter la négociation; et j'ai l'autre côté, en tout cas, d'où je suis assurée de tirer bonne récompense.

1. Frosine, *seule*. (1734.)

FIN DU SECOND ACTE.

ACTE III.

SCÈNE PREMIÈRE.

HARPAGON, CLÉANTE, ÉLISE, VALÈRE, DAME CLAUDE[1], MAITRE JACQUES, BRINDAVOINE, LA MERLUCHE.

HARPAGON.

Allons, venez çà tous, que je vous distribue mes ordres pour tantôt et règle à chacun son emploi. Approchez, dame Claude. Commençons par vous. (Elle tient un balai.) Bon [2], vous voilà les armes à la main. Je vous commets au soin de nettoyer partout; et surtout prenez garde de ne point frotter les meubles trop fort, de peur de les user. Outre cela, je vous constitue, pendant le soupé, au gouvernement des bouteilles; et s'il s'en écarte quelqu'une et qu'il se casse quelque chose, je m'en prendrai à vous, et le rabattrai sur vos gages.

MAÎTRE JACQUES[3].

Châtiment politique[4].

1. Dame Claude, *tenant un balai.* (1734.)
2. Par vous. Bon. (*Ibidem.*)
3. Me Jacques, *à part.* (*Ibidem.*)
4. Mme de Sévigné prend de même le mot *politique* au sens de sage et habile dans la conduite des affaires privées : « Êtes-vous toujours dans le même raisonnement politique qui vous fit préférer le receveur au fermier? » (Lettre au comte de Guitaut du 20 avril 1683, tome VII, p. 231.)

HARPAGON.

Allez[1]. Vous[2], Brindavoine, et vous, la Merluche, je vous établis dans la charge de rincer les verres, et de donner à boire, mais seulement lorsque l'on aura soif, et non pas selon la coutume de certains impertinents de laquais, qui viennent provoquer les gens, et les faire aviser de boire lorsqu'on n'y songe pas. Attendez qu'on vous en demande plus d'une fois, et vous ressouvenez de porter toujours beaucoup d'eau.

MAÎTRE JACQUES[3].

Oui : le vin pur monte à la tête.

LA MERLUCHE.

Quitterons-nous nos siquenilles[4], Monsieur?

HARPAGON.

Oui, quand vous verrez venir les personnes; et gardez bien de gâter vos habits.

BRINDAVOINE.

Vous savez bien, Monsieur, qu'un des devants de mon pourpoint est couvert d'une grande tache de l'huile de la lampe.

LA MERLUCHE.

Et moi, Monsieur, que j'ai mon haut-de-chausses

1. HARPAGON, *à dame Claude*. Allez. (1734.) — Sans répéter ce mot, Harpagon va du geste congédier successivement les deux laquais, puis Élise et Cléante; à chaque sortie, l'éditeur de 1734 a marqué une scène nouvelle.

2. SCÈNE II.

HARPAGON, CLÉANTE, ÉLISE, VALÈRE, Me JACQUES, BRINDAVOINE, LA MERLUCHE.

HARPAGON.

Vous. (1734.)

3. Me JACQUES, *à part*. (*Ibidem*.)

4. Cette forme se rapproche de la forme, sans doute plus populaire encore, qu'on a vue employée dans le vieux mémoire du décorateur (ci-dessus, p. 52, note *a*). Le mot est, suivant Littré, d'origine inconnue; l'Académie l'écrit *souquenille*, et le définit (1694) : « Sorte de justaucorps fort long, fait de grosse toile, qu'on donne aux cochers et aux laquais pour conserver leurs habits. »

tout troué par derrière, et qu'on me voit, révérence parler[1]....

HARPAGON.

Paix. Rangez cela adroitement du côté de la muraille, et présentez toujours le devant au monde. (Harpagon met son chapeau au-devant de son pourpoint, pour montrer à Brindavoine comment il doit faire pour cacher la tache d'huile[2].) Et vous, tenez toujours votre chapeau ainsi, lorsque vous servirez. Pour vous[3], ma fille, vous aurez l'œil sur ce que l'on desservira, et prendrez garde qu'il ne s'en fasse aucun dégât. Cela sied bien aux filles. Mais cependant préparez-vous à bien recevoir ma maîtresse[4], qui vous doit venir visiter et vous mener avec elle à la foire. Entendez-vous ce que je vous dis?

ÉLISE.

Oui, mon père.[5]

HARPAGON.

Et vous[6], mon fils le Damoiseau, à qui j'ai la bonté

1. Ceci soit dit en toute révérence, avec la révérence que je vous dois; la formule est un peu différente au vers 373 de *Sganarelle :* « parlant par révérence. » — Révérence de parler.... (1674, 82, 92, 97, 1710, 33.)

2. HARPAGON, *à la Merluche.* Paix, etc. *A Brindavoine, en lui montrant comment il doit mettre son chapeau au-devant de son pourpoint pour cacher la tache d'huile.* (1734.)

3. SCÈNE III.

HARPAGON, CLÉANTE, ÉLISE, VALÈRE, Me JACQUES.

HARPAGON.

Pour vous. (*Ibidem.*)

4. Ma prétendue. Philarète Chasles a noté cet emploi du mot, ici et à la scène VI de *la Critique de l'École des femmes :* voyez tome III, p. 365, et comparez plus haut (p. 114) l'emploi tout semblable d'*amant.*

5. Les éditeurs de 1682 ont ajouté ici un trait de dureté et de grossièreté. Au *oui* résigné de sa fille, le père, la contrefaisant, réplique par un « Oui, nigaude ; » on a peut-être traduit de la sorte, et avec exagération, un mouvement de la physionomie de Molière.

6. SCÈNE IV.

HARPAGON, CLÉANTE, VALÈRE, Me JACQUES.

HARPAGON.

Et vous. (1734.)

de pardonner l'histoire de tantôt, ne vous allez pas aviser non plus de lui faire mauvais visage.

CLÉANTE.

Moi, mon père, mauvais visage? Et par quelle raison?

HARPAGON.

Mon Dieu! nous savons le train des enfants dont les pères se remarient, et de quel œil ils ont coutume de regarder ce qu'on appelle belle-mère. Mais si vous souhaitez que je perde le souvenir de votre dernière fredaine, je vous recommande surtout de régaler d'un bon visage cette personne-là[1], et de lui faire enfin tout le meilleur accueil qu'il vous sera possible.

CLÉANTE.

A vous dire le vrai, mon père, je ne puis pas vous promettre d'être bien aise qu'elle devienne ma belle-mère : je mentirois, si je vous le disois; mais pour ce qui est de la bien recevoir, et de lui faire bon visage, je vous promets de vous obéir ponctuellement sur ce chapitre.

HARPAGON.

Prenez-y garde au moins.

CLÉANTE.

Vous verrez que vous n'aurez pas sujet de vous en plaindre.

HARPAGON.

Vous ferez sagement. Valère, aide-moi à ceci. Ho çà[2],

1. De prendre un bon visage pour lui faire fête. Corneille a employé *régaler*, avec ce sens de *gratifier* et *réjouir*, dans un passage du style le plus sérieux, le plus élevé :

. . . . Ces douces visites
Dont nous régale Jésus-Christ.

(Traduction de *l'Imitation*, livre II, chapitre x, vers 1141 et 1142, tome VIII, p. 232.)

2. SCÈNE V.

HARPAGON, VALÈRE, Me JACQUES.

HARPAGON.

Valère, aide-moi à ceci. Or-çà. (1734.)

maître Jacques, approchez-vous, je vous ai gardé pour le dernier.

MAÎTRE JACQUES.

Est-ce à votre cocher, Monsieur, ou bien à votre cuisinier, que vous voulez parler? car je suis l'un et l'autre.

HARPAGON.

C'est à tous les deux[1].

MAÎTRE JACQUES.

Mais à qui des deux le premier?

HARPAGON.

Au cuisinier.

MAÎTRE JACQUES.

Attendez donc, s'il vous plaît.

(Il ôte sa casaque de cocher, et paroît vêtu en cuisinier.)

HARPAGON.

Quelle diantre de cérémonie est-ce là?

MAÎTRE JACQUES.

Vous n'avez qu'à parler.

HARPAGON.

Je me suis engagé, maître Jacques, à donner ce soir à souper.

MAÎTRE JACQUES[2].

Grande merveille!

HARPAGON.

Dis-moi un peu, nous feras-tu bonne chère?

MAÎTRE JACQUES.

Oui, si vous me donnez bien de l'argent.

HARPAGON.

Que diable, toujours de l'argent! Il semble qu'ils n'aient autre chose à dire : « De l'argent, de l'argent, de l'argent. » Ah! ils n'ont que ce mot à la bouche :

1. C'est à tous deux. (1670.)
2. Me Jacques, *à part*. (1734.)

« De l'argent. » Toujours parler d'argent. Voilà leur épée de chevet[1], de l'argent.

VALÈRE.

Je n'ai jamais vu de réponse plus impertinente que celle-là. Voilà une belle merveille que de faire bonne chère avec bien de l'argent : c'est une chose la plus aisée du monde, et il n'y a si pauvre esprit[2] qui n'en fît bien autant ; mais pour agir en habile homme, il faut parler de faire bonne chère avec peu d'argent.

MAÎTRE JACQUES.

Bonne chère avec peu d'argent !

VALÈRE.

Oui.

MAÎTRE JACQUES[3].

Par ma foi, Monsieur l'intendant, vous nous obligerez de nous faire voir ce secret, et de prendre mon office de cuisinier : aussi bien vous mêlez-vous céans d'être le factoton[4].

HARPAGON.

Taisez-vous. Qu'est-ce qu'il nous faudra ?

1. Voilà leur grande ressource, leur grand moyen, voilà, pour eux, qui doit parer à tout. *C'est son épée de chevet* s'est dit, au propre, de l'épée qu'on mettait la nuit à sa portée, sous son chevet ou à son chevet. On peut s'étonner, en voyant cet exemple de Molière, que l'Académie, même encore dans sa 3e édition (1740), se borne, au sujet de cette locution figurée et proverbiale, à ces mots : « On dit.... qu'un homme est l'épée de chevet d'un autre pour dire que cet autre a accoutumé de se servir de lui dans toutes sortes d'affaires, soit pour le conseil, soit pour l'exécution. » Ce n'est que dans sa 4e (1762) qu'elle ajoute simplement ceci : « Il se dit aussi des choses. L'*Iliade* d'Homère était l'épée de chevet d'Alexandre. » Et elle n'ajoute rien de plus dans sa dernière (1878).

2. Et il n'y a pauvre esprit. (1670.)

3. Me Jacques, *à Valère*. (1734.)

4. Le factotum. (1670, 75 A, 84 A, 94 B, 1718, 34.) Molière avait sans doute écrit comme on prononçait de son temps ; l'Académie constate cette prononciation pour *facton*, *factoton* et *toton* (nous l'avons conservée dans ce dernier, dont on ne se rappelle guère l'étymologie latine *totum*) ; il est douteux qu'on la donnât au mot moins vulgaire de *décorum* (voyez le vers 14 d'*Amphitryon*).

MAÎTRE JACQUES.

Voilà Monsieur votre intendant, qui vous fera bonne chère pour peu d'argent.

HARPAGON.

Haye[1]! je veux que tu me répondes.

MAÎTRE JACQUES.

Combien serez-vous de gens à table?

HARPAGON.

Nous serons huit ou dix; mais il ne faut prendre que huit : quand il y a à manger pour huit, il y en a bien pour dix.

VALÈRE.

Cela s'entend.

MAÎTRE JACQUES.

Hé bien! il faudra quatre grands potages, et cinq assiettes[2]. Potages.... Entrées....

HARPAGON.

Que diable! voilà pour traiter toute une ville entière[3].

MAÎTRE JACQUES.

Rôt[4]....

1. Ah! (1734.)

2. Cinq assiettes d'entrées, comme cela est expliqué dans le texte de l'édition de 1682, donné ci-dessous, à la note 4.

3. Une ville toute entière. (1734.)

4. Dans nos trois plus anciens textes, et dans les éditions de 1675 A, 84 A, 94 B, l'énumération des potages, des entrées et des pièces du rôt est abandonnée à l'acteur; dans l'édition de 1682, les trois lacunes sont ainsi comblées : « MAÎTRE JACQUES. Hé bien! il faudra quatre grands potages, bien garnis, et cinq assiettes d'entrées. Potages : bisque, potage de perdrix aux choux verts, potage de santé[a], potage de canards aux navets. Entrées : fricassée de poulets, tourte de pigeonneaux, ris de veau, boudin blanc, et morilles. HARPAGON. Que diable! voilà pour traiter toute une ville entière. MAÎTRE JACQUES. Rôt, dans un grandissime bassin, en pyramide[b] : une

[a] Le *Cuisinier royal et bourgeois* (Paris, 1703, p. 44 et p. 58) définit le potage de santé « un bouillon aux herbes », soit maigre, soit où l'on a mis une volaille avec ou sans jarret de veau. L'Académie comprend, jusque dans sa dernière édition, ce terme de cuisine dans l'énumération qu'elle fait des potages. Par le précédent et le suivant (de perdrix, de canards), on voit que le mot *potage* avait autrefois un sens plus étendu que celui d'à présent.

[b] C'est-à-dire pièces de rôt étagées en pyramide.

HARPAGON, en lui mettant la main sur la bouche.

Ah! traître, tu manges tout mon bien.

MAÎTRE JACQUES.

Entremets....

HARPAGON.

Encore?

VALÈRE.

Est-ce que[1] vous avez envie de faire crever tout le monde? et Monsieur a-t-il invité des gens pour les

grande longe de veau de rivière[a], trois faisans, trois poulardes grasses, douze pigeons de volière, douze poulets de grain, six lapereaux de garenne, douze perdreaux, deux douzaines de cailles, trois douzaines d'ortolans.... » — L'éditeur de 1734, qui n'a pas admis cette addition faite par ceux de 1682, s'en explique ainsi dans son *Avertissement* du tome Ier (p. IV et V) : « Peut-on croire qu'Harpagon entende tranquillement le détail de tout ce que maître Jacques veut servir? Molière fait parler et agir l'Avare d'une manière plus conforme à son caractère : Harpagon interrompt maître Jacques dès qu'il parle d'*entrées*, et au seul mot de *rôt* il veut plutôt l'étrangler que l'écouter, » etc. Dans une note ajoutée à la réimpression de 1739 (p. X), cet éditeur dit encore : « Le sieur du Chemin, comédien, qui a su faire un bon usage des leçons qu'il a reçues, dans sa jeunesse, des compagnons de Molière, nous a dit que Raisin avoit toujours joué le rôle d'Harpagon tel que nous l'avons imprimé, et que lui-même il seroit fort embarrassé s'il étoit obligé d'écouter tout ce qu'on fait dire à maître Jacques contre toute vraisemblance. » On conçoit parfaitement que Molière n'ait pas tenu à faire lire ces dix lignes d'énumération; mais il n'est pas trop vraisemblable non plus, si jamais, de son vivant, l'acteur ne les avait dites, du moins en partie, que les éditeurs de 1682 se fussent permis de les introduire dans le texte. Pour se montrer suffisamment fort sur la théorie de son livre de cuisine, maître Jacques peut bien avoir l'idée d'en réciter quelque menu, peut-être médité par lui de longue main; d'autre part, débiter cette tirade, sans y manquer une articulation, avec une extrême volubilité, lâcher toute cette bordée d'une haleine était une petite prouesse, une sorte de lazzi qui ne tenait pas trop en suspens le jeu de l'autre acteur en scène, et dont les spectateurs ont pu s'amuser. Au reste, nous avons entendu semblable énumération culinaire produire un bon effet, bien que débitée lentement, dans *le Gendre de M. Poirier*, par MM. E. Augier et J. Sandeau (acte II, scène IX).

1. HARPAGON, *mettant encore la main sur la bouche de Me Jacques.* Encore? VALÈRE, *à Me Jacques.* Est-ce que. (1734.)

[a] On nomme ainsi, dit encore maintenant l'Académie (1878), des veaux qu'on engraisse d'une façon particulière aux environs de Rouen. — Le mot « poulets de grain » n'est pas non plus passé d'usage; elle le définit « petits poulets nourris avec du grain. »

assassiner à force de mangeaille? Allez-vous-en lire un peu les préceptes de la santé, et demander aux médecins s'il y a rien de plus préjudiciable à l'homme que de manger avec excès.

HARPAGON.

Il a raison.

VALÈRE.

Apprenez, maître Jacques, vous et vos pareils, que c'est un coupe-gorge qu'une table remplie de trop de viandes[1]; que pour se bien montrer ami de ceux que l'on invite, il faut que la frugalité règne dans les repas qu'on donne; et que, suivant le dire d'un ancien, *il faut manger pour vivre, et non pas vivre pour manger*[2].

1. *Viandes*, dans son vieux sens étymologique de mets, aliments en général (du bas latin *vivenda*).

2. Une parole de Socrate, rapportée par Plutarque[a], entre autres, et par Aulu-Gelle[b], a dû suggérer cette maxime : « Il leur faut.... ramener en mémoire, dit Plutarque traduit par Amyot, ce que le sage Socrates souloit dire, que les hommes vicieux vivent pour manger et pour boire, mais que les gens de bien boivent et mangent pour vivre. » L'antithèse était faite pour être bien souvent répétée. On la trouve dans ces vers où Eustache Deschamps, cité par Littré (à l'*historique* du mot VIVRE, XV[e] siècle), parle de ceux qui,

Sans faim, sans soif, si se tuent,
Et veulent vivre pour mangier,
Non manger pour vie allongier.

Le frère Jean de Rabelais dit des moines (au chapitre XV du tiers livre, tome II, p. 80) : « Ils ne mangent mie pour vivre, ils vivent pour manger, et ne ont que leur vie en ce monde. » Mais la sentence, énoncée comme elle l'est par Valère, se trouve dans la *Rhétorique à Hérennius* (livre IV, cha-

[a] Vers la fin du chapitre IV du traité intitulé : *Comment il faut que les jeunes gens lisent les poëtes....* Voyez dans la note de D. Wyttenbach qui se réfère à ce passage (tome I de ses *Remarques*, p. 219 et 220) l'indication de toutes les compilations anciennes où a encore été recueilli le mot de Socrate (celles de Stobée, d'Athénée, de Diogène de Laërte); Quintilien y a fait allusion (livre IX, chapitre III). — Au tome I[er] des *Anecdota græca* de Boissonade, on le voit (p. 37) attribué à Platon, et aux Additions de ce même tome (p. 450) une variante remarquable de la maxime est mise sous le nom de Zénon : « Vis, ô homme, non pour manger et boire seulement, mais pour employer la vie à bien vivre. »

[b] Livre XIX, chapitre II : Socrate dit là que nombre d'hommes ne se proposent de vivre que pour manger et boire; que son principe à lui est de boire et manger pour vivre.

HARPAGON.

Ah! que cela est bien dit! Approche, que je t'embrasse pour ce mot. Voilà la plus belle sentence que j'aie entendue de ma vie. *Il faut vivre pour manger, et non pas manger pour vi*.... Non, ce n'est pas cela. Comment est-ce que tu dis?

VALÈRE.

Qu'*il faut manger pour vivre, et non pas vivre pour manger*.

HARPAGON.

Oui. Entends-tu? Qui est[1] le grand homme qui a dit cela?

VALÈRE.

Je ne me souviens pas maintenant de son nom.

HARPAGON.

Souviens-toi de m'écrire ces mots : je les veux faire graver en lettres d'or sur la cheminée de ma salle[2].

VALÈRE.

Je n'y manquerai pas. Et pour votre soupé, vous n'avez qu'à me laisser faire : je réglerai tout cela comme il faut.

HARPAGON.

Fais donc.

pitre XXVIII) : *Esse oportet ut vivas, non vivere ut edas*, et c'est probablement pour l'avoir lue directement là ou l'avoir vu rappeler d'après cet ouvrage (inséré, comme on sait, dans les œuvres de Cicéron), que Molière la cite ici comme « le dire d'un ancien ». M. Victor Fournel nous apprend (dans son *Introduction* au *Roman comique* de Scarron, p. XVI et XVII) qu'elle est citée dans les mêmes termes et attribuée à Cicéron par l'Hortensius (un pédant avare) du *Francion* [a].

1. Oui. (*A Me Jacques.*) Entends-tu? (*A Valère.*) Qui est. (1734.)

2. Voyez, au bas de cette page, la fin de la note *a*.

[a] *La Vraie histoire comique de Francion* fut imprimée pour la première fois en 1622. Le roman de Charles Sorel avait certainement attiré l'attention de Molière. Outre la citation de Cicéron (qui est au livre III, p. 126 de l'édition de M. Colombey) il avait pu remarquer ce passage qui vient un peu avant (p. 125) : « Hortensius étoit de ceux qui aimoient les sentences..., et principalement il estimoit celle-ci : *Ne quid nimis*, laquelle il avoit écrite au-dessus de la porte de sa cuisine. »

MAÎTRE JACQUES.

Tant mieux : j'en aurai moins de peine.

HARPAGON[1].

Il faudra de ces choses dont on ne mange guère, et qui rassasient d'abord : quelque bon haricot[2] bien gras, avec quelque pâté en pot bien garni de marrons[3].

VALÈRE.

Reposez-vous sur moi.

HARPAGON.

Maintenant, maître Jacques, il faut nettoyer mon carrosse.

MAÎTRE JACQUES.

Attendez. Ceci s'adresse au cocher. (Il remet sa casaque.) Vous dites....

HARPAGON.

Qu'il faut nettoyer mon carrosse, et tenir mes chevaux[4] tous prêts[5] pour conduire à la foire....

MAÎTRE JACQUES.

Vos chevaux, Monsieur? Ma foi, ils ne sont point du tout en état de marcher. Je ne vous dirai point qu'ils sont sur la litière, les pauvres bêtes n'en ont point, et ce seroit fort mal parler[6]; mais vous leur faites observer des jeûnes si austères, que ce ne sont plus rien que

1. HARPAGON, *à Valère*. (1734.)

2. Un haricot est, dans le sens primitif, qui est encore très-usité, surtout avec l'addition du déterminatif, un ragoût de mouton : voyez le *Dictionnaire de Littré*, à l'*historique* du mot HARICOT, I.

3. L'édition de 1682 et celles qui en dérivent ajoutent après *marrons* : « là, que cela foisonne; » dans le texte de 1730 la ponctuation est : « là.... que. » Est-ce un souvenir du jeu de Molière? Les textes de 1670, 74, 1734, et les impressions étrangères terminent la phrase à *marrons*, comme l'édition originale.

4. Nos chevaux. (1670.)

5. *Tous prêts*, pour *tout prêts*, selon l'usage alors le plus commun : voyez p. 96, note 1. — Dans les textes de 1710, 18, 30, 33, 34, *tout prêts*.

6. Et ce seroit mal parler. (1674, 82, 1734.)

des idées ou des fantômes, des façons de chevaux[1].

HARPAGON.

Les voilà bien malades : ils ne font rien.

MAÎTRE JACQUES.

Et pour ne faire rien, Monsieur, est-ce qu'il ne faut rien manger? Il leur vaudroit bien mieux, les pauvres animaux, de travailler beaucoup, de[2] manger de même. Cela me fend le cœur, de les voir ainsi exténués; car enfin j'ai une tendresse pour mes chevaux, qu'il me semble[3] que c'est moi-même quand je les vois pâtir; je m'ôte tous les jours pour eux les choses de la bouche; et c'est être, Monsieur, d'un naturel trop dur, que de n'avoir nulle pitié de son prochain.

HARPAGON.

Le travail ne sera pas grand, d'aller jusqu'à la foire.

MAÎTRE JACQUES.

Non, Monsieur, je n'ai pas le courage de les mener, et je ferois conscience de leur donner des coups de fouet, en l'état où ils sont. Comment voudriez-vous qu'ils traînassent un carrosse, qu'ils ne peuvent pas[4] se traîner eux-mêmes?

VALÈRE.

Monsieur, j'obligerai le voisin le Picard à se charger de les conduire : aussi bien nous fera-t-il ici besoin pour apprêter le soupé.

1. Plus rien que des fantômes, ou des façons de chevaux. (1682, 1734.) — *Façon* pris au sens où on emploie plus souvent *manière*[a] : des espèces, des apparences de chevaux.

2. Beaucoup, et de. (1674, 75A, 82, 84A, 94B, 1734.)

3. Une tendresse telle, qu'il me semble... : voyez au vers 1467 d'*Amphitryon*, tome VI, p. 439.

4. Alors qu'ils ne peuvent pas : nous avons déjà relevé ce *que* elliptique au

[a] « J'ai un certain valet.... qui passe, au sentiment de beaucoup de gens, pour une manière de bel esprit. » (Scène I des *Précieuses ridicules*, tome II, p. 57.)

MAÎTRE JACQUES.

Soit : j'aime mieux encore qu'ils meurent sous la main d'un autre que sous la mienne.

VALÈRE.

Maître Jacques fait bien le raisonnable[1].

MAÎTRE JACQUES.

Monsieur l'intendant fait bien le nécessaire.

HARPAGON.

Paix !

MAÎTRE JACQUES.

Monsieur, je ne saurois souffrir les flatteurs; et je vois que ce qu'il en fait, que ses contrôles[2] perpétuels sur le pain et le vin, le bois, le sel, et la chandelle, ne sont rien que pour vous gratter[3] et vous faire sa cour. J'enrage de cela, et je suis fâché tous les jours d'entendre ce qu'on dit de vous; car enfin je me sens pour vous de la tendresse, en dépit que j'en aie; et après mes chevaux, vous êtes la personne que j'aime le plus.

HARPAGON.

Pourrois-je savoir de vous, maître Jacques, ce que l'on dit de moi?

MAÎTRE JACQUES.

Oui, Monsieur, si j'étois assuré que cela ne vous fâchât point.

vers 1826 d'*Amphitryon*, tome VI, p. 464. — Dans l'*historiette* de Jacques Tardieu, le fameux lieutenant criminel assassiné avec sa femme en 1665, Tallemant des Réaux parle aussi de leurs chevaux que le jeûne exténuait (tome III, p. 484) : « Sa mère, son mari et elle (*la lieutenante*) n'ont pour tous valets qu'un cocher; le carrosse est si méchant et les chevaux aussi, qu'ils ne peuvent aller : la mère donne l'avoine elle-même ; ils ne mangent pas leur soûl. »

1. *Raisonnable*, qui fait parler la raison, a et donne des raisons; c'est, avec une nuance, l'équivalent de *raisonnant* ou *raisonneur*. « Je vous trouve aujourd'hui bien raisonnante, » dit Béline à Angélique, dans la scène VI de l'acte II du *Malade imaginaire*.

2. Que les contrôles. (1670.)

3. Pour vous flatter. L'expression, bien naturelle dans la bouche d'un cocher,

HARPAGON.

Non, en aucune façon.

MAÎTRE JACQUES.

Pardonnez-moi : je sais fort bien que je vous mettrois[1] en colère.

HARPAGON.

Point du tout : au contraire, c'est me faire plaisir, et je suis bien aise d'apprendre comme on parle de moi.

MAÎTRE JACQUES.

Monsieur, puisque vous le voulez, je vous dirai franchement qu'on se moque partout de vous ; qu'on nous jette de tous côtés cent brocards à votre sujet ; et que l'on n'est point plus ravi que de vous tenir au cul et aux chausses[2], et de faire sans cesse des contes de votre lésine. L'un dit que vous faites imprimer des almanachs particuliers, où vous faites doubler les quatre-temps et les vigiles, afin de profiter des jeûnes où vous obligez votre monde. L'autre, que vous avez toujours une querelle toute prête à faire à vos valets dans le temps des étrennes, ou de leur sortie d'avec vous, pour vous trouver une raison de ne leur donner rien. Celui-là conte qu'une fois vous fîtes assigner le chat d'un de vos voisins[3], pour vous avoir mangé un reste d'un gigot de mouton[4]. Celui-ci, que l'on vous surprit une

rappelle le proverbe que Mme Jourdain applique fort à propos dans l'acte III, scène IV du *Bourgeois gentilhomme* : « Il le gratte par où il se démange. »

1. Que vous vous mettrez. (1734.)

2. De s'acharner sur vous, sans vouloir vous lâcher. Littré, au mot CHAUSSES, ne donne de cette locution proverbiale que notre exemple. Monsieur de Pourceaugnac la rappelle partiellement, au sens à la fois propre et figuré, en parlant des porte-seringues qui l'ont poursuivi (acte II, scène IV) : « Ils étoient une douzaine de possédés après mes chausses. »

3. D'un de nos voisins. (1682, 92, 97, 1710.)

4. Ceci est la seule plaisanterie choisie par Molière entre toutes celles dont,

nuit, en venant dérober[1] vous-même l'avoine de vos chevaux; et que votre cocher, qui étoit celui d'avant moi, vous donna dans l'obscurité je ne sais combien de coups de bâton, dont vous ne voulûtes rien dire. Enfin voulez-vous que je vous dise? On ne sauroit aller nulle part où l'on ne vous entende accommoder de toutes pièces[2]; vous êtes la fable et la risée de tout le monde; et jamais on ne parle de vous, que sous les noms d'avare, de ladre[3], de vilain et de fesse-mathieu[4].

aux dépens d'Euclion, l'esclave Strobile amuse les cuisiniers, dans la scène IV de l'acte II de *l'Aululaire* (vers 272-275) :

Pulmentum pridem eii eripuit miluus;
Homo ad prætorem deplorabundus venit:
Infit ibi postulare, plorans, ejulans,
Ut sibi liceret miluum vadarier.

« Un jour, un milan lui enlève son potage. Il accourt tout gémissant auprès du préteur; et là, pleurant, jetant les hauts cris, il demande que son milan soit assigné. » (*Traduction de Sommer.*)

1. Alors que vous veniez dérober, venant dérober....

2. Tourner, habiller en ridicule de la tête aux pieds. Ailleurs (voyez tome VI, p. 515, et note 3) on a vu la même expression avec le sens ironique aussi d'*arranger comme il faut*, c'est-à-dire *traiter de la pire façon*, en action et en paroles.

3. D'avare et de ladre. (1670.)

4. « La sincérité.... avec laquelle maître Jacques raconte à Harpagon ce qu'on dit de lui semble, dit Auger, être imitée d'un passage de cette comédie de l'Arioste intitulée *I Suppositi* (*acte II, scène IV*) à laquelle on a déjà vu[a] que Molière avait fait un emprunt.

DULIPPO.

Dice il perfido
Di voi tutti li mali che si possono
Dir d'alcun huomo infame. . .
. . . .

CLEANDRO.

Ah! ribaldo! E che dice?

DULIPPO.

Immaginatevi
Quel che si può dir peggio : che il più misero
E più strett'huom non è di voi.

« DULIPE[b]. Il lui dit de vous tous les maux que l'on sauroit penser.... CLÉAN-

[a] Ci-dessus, p. 108, note 1.

[b] Nous remplaçons la traduction d'Auger par la vieille version du seizième siècle déjà citée ci-dessus.

HARPAGON, en le battant[1].

Vous êtes un sot, un maraud, un coquin, et un impudent.

MAÎTRE JACQUES.

Hé bien! ne l'avois-je pas deviné? Vous ne m'avez pas voulu croire : je vous l'avois[2] bien dit que je vous fâcherois de vous dire la vérité.

HARPAGON.

Apprenez à parler.

DRE. Ha, le méchant! Et qu'est-ce qu'il lui dit? DULIPE. Tout le pis qu'on sauroit dire.... Que vous êtes le plus avare et misérable homme qui onques naquit. » Dulippo cite encore beaucoup d'autres propos injurieux qui n'ont plus de rapport avec les bruits répétés par maître Jacques.... »

« Quant au trait de l'avoine dérobée aux chevaux, continue Auger, *Molière* semble l'avoir emprunté à l'histoire des cardinaux, par Aubery[a], où il est ainsi raconté : « Je sais bien que Platine et quelques autres taxent notre « cardinal (*le Romain Angeloto, mort en* 1444) d'avarice; mais je ne saurois « croire Garimbert, qui nous veut persuader qu'il étoit sordide jusqu'à ce « point que d'aller, la nuit, dérober les brides et les chevêtres dans les éta« bles de ses voisins; et que, comme il eut été une fois surpris sur le fait par « un palefrenier, il reçut *incognito* de rudes bastonnades. » Le meilleur conte (qu'Auger avait lu, mais sans se rappeler où) est celui des *Serées* de Bouchet (dans la trente-unième, *des Riches et des Avaricieux*, tome IV, p. 323, de l'édition de M. Roybet), et c'est de cette version sans doute que Molière avait gardé souvenir. « Jovian Pontain.... raconte[b] une histoire plaisante d'un cardinal, nommé Angelot, lequel fut bien châtié de son avarice. Ce cardinal, comme dit Pontain, avoit cette coutume que quand les parefreniers avoient donné le soir l'avoine à ses chevaux, il descendoit, par une fausse porte, en l'étable tout seul et sans lumière, et déroboit leur avoine, pour la rapporter à son grenier, dont il avoit la clef. Et tant continua, qu'un de ses parefreniers, ne sachant qui étoit ce larron, se cacha dans l'étable, et attrapant son maître sur le fait sans le connoître, lui donna tant de coups de fourche, qu'il le fallut remporter demi-mort, étant bien puni de sa taquinerie » (*de sa lésine*).

1. HARPAGON, *en battant Me Jacques*. (1734.)

2. Je vous avois. (*Ibidem.*)

[a] L'*Histoire générale des cardinaux*, par Antoine Aubery, parut en cinq volumes (ou « parties ») de 1642 à 1649. Nous rétablissons le texte légèrement altéré dans la note d'Auger; ce passage se lit au tome II, p. 165.

[b] L'historiette se lit en effet dans le traité *de Liberalitate* de Jean-Jovien Pontanus, au chapitre VII, intitulé : *Complura esse avarorum genera*, tome I, p. 187, de ses OEuvres en prose (édition de Bâle, 1538).

SCÈNE II.

MAITRE JACQUES, VALÈRE.

VALÈRE.

A ce que[1] je puis voir, maître Jacques, on paye mal votre franchise.

MAÎTRE JACQUES.

Morbleu! Monsieur le nouveau venu, qui faites l'homme d'importance, ce n'est pas votre affaire. Riez de vos coups de bâton quand on vous en donnera[2], et ne venez point rire des miens.

VALÈRE.

Ah! Monsieur maître Jacques, ne vous fâchez pas, je vous prie.

MAÎTRE JACQUES.

Il file doux. Je veux faire le brave, et s'il est assez sot pour me craindre, le frotter quelque peu. Savez-vous bien[3], Monsieur le rieur, que je ne ris pas, moi? et que si vous m'échauffez la tête, je vous ferai rire d'une autre sorte?

(Maître Jacques pousse Valère jusques au bout du théâtre, en le menaçant.)

VALÈRE.

Eh! doucement.

MAÎTRE JACQUES.

Comment, doucement? il ne me plaît pas, moi.

1. SCÈNE VI.
VALÈRE, Me JACQUES.
VALÈRE, *riant.*
A ce que. (1734.)

2. Quand on vous en donne. (1670.)

3. Me JACQUES, *bas*, *à part*. Il file doux, etc. (*Haut.*) Savez-vous bien. (1734.)

VALÈRE.

De grâce.

MAÎTRE JACQUES.

Vous êtes un impertinent.

VALÈRE.

Monsieur maître Jacques....

MAÎTRE JACQUES.

Il n'y a point de Monsieur maître Jacques pour un double[1]. Si je prends un bâton, je vous rosserai d'importance.

VALÈRE.

Comment, un bâton?

(Valère le fait reculer autant qu'il l'a fait[2].)

MAÎTRE JACQUES.

Eh! je ne parle pas de cela.

VALÈRE.

Savez-vous bien, Monsieur le fat[3], que je suis homme à vous rosser vous-même?

MAÎTRE JACQUES.

Je n'en doute pas.

VALÈRE.

Que vous n'êtes, pour tout potage, qu'un faquin de cuisinier?

MAÎTRE JACQUES.

Je le sais bien.

VALÈRE.

Et que vous ne me connoissez pas encore?

1. *Il n'y a point de.... pour un double*[a], il n'y en a pas pour un liard : il n'y a pas du tout ici de Monsieur maître Jacques qui tienne.
2. *Valère fait reculer Me Jacques à son tour.* (1734.)
3. Monsieur le sot : comparez tome II, p. 167, note 1, tome IV, p. 410, note 1, et tome V, p. 446, note 5.

[a] Un double denier : voyez tome III, p. 264, note 3, au vers 1548 de *l'École des femmes*.

MAÎTRE JACQUES.

Pardonnez-moi[1].

VALÈRE.

Vous me rosserez, dites-vous?

MAÎTRE JACQUES.

Je le disois en raillant.

VALÈRE.

Et moi, je ne prends point de goût à votre raillerie. (Il lui donne des coups de bâton[2].) Apprenez que vous êtes un mauvais railleur.

MAÎTRE JACQUES[3].

Peste soit la sincérité! c'est un mauvais métier. Désormais j'y renonce, et je ne veux plus dire vrai. Passe encore pour mon maître : il a quelque droit de me battre; mais pour ce Monsieur l'intendant, je m'en vengerai si je puis.

SCÈNE III.

FROSINE, MARIANE, MAITRE JACQUES[4].

FROSINE.

Savez-vous, maître Jacques, si votre maître est au logis?

MAÎTRE JACQUES.

Oui vraiment il y est, je ne le sais que trop.

FROSINE.

Dites-lui, je vous prie, que nous sommes ici.[5]

1. Si fait (je vous connais), comme ci-dessus, p. 134, et ci-après, p. 163.
2. *Valère, donnant des coups de bâton à Me Jacques.* (1734.)
3. Me Jacques, *seul.* (*Ibidem.*)
4. SCÈNE VII.
MARIANE, FROSINE, Me JACQUES. (*Ibidem.*)
5. L'édition de 1682 a de plus ici une réplique de Maître Jacques : « Ah nous voilà pas mal.... » Elle n'a point passé dans le texte de 1734.

SCÈNE IV[1].

MARIANE, FROSINE.

MARIANE.

Ah! que je suis, Frosine, dans un étrange état! et s'il faut dire ce que je sens, que j'appréhende cette vue!

FROSINE.

Mais pourquoi, et quelle est votre inquiétude?

MARIANE.

Hélas! me le demandez-vous? et ne vous figurez-vous point les alarmes d'une personne toute prête à voir le supplice où l'on veut l'attacher?

FROSINE.

Je vois bien que, pour mourir agréablement, Harpagon n'est pas le supplice que vous voudriez embrasser; et je connois à votre mine que le jeune blondin dont vous m'avez parlé vous revient un peu dans l'esprit.

MARIANE.

Oui, c'est une chose, Frosine, dont je ne veux pas me défendre; et les visites respectueuses qu'il a rendues chez nous ont fait, je vous l'avoue, quelque effet dans mon âme.

FROSINE.

Mais avez-vous su quel il est?

MARIANE.

Non, je ne sais point quel il est; mais je sais qu'il est fait d'un air à se faire aimer; que si l'on pouvoit mettre les choses à mon choix, je le prendrois plutôt qu'un

1. SCÈNE VIII. (1734.)

autre; et qu'il ne contribue pas peu à me faire trouver un tourment effroyable dans l'époux qu'on veut me donner.

FROSINE.

Mon Dieu! tous ces blondins sont agréables, et débitent fort bien leur fait; mais la plupart sont gueux comme des rats; et il vaut mieux pour vous de prendre un vieux mari qui vous donne beaucoup de bien. Je vous avoue que les sens ne trouvent pas si bien leur compte du côté que je dis, et qu'il y a quelques petits dégoûts à essuyer avec un tel époux; mais cela n'est pas pour durer[1], et sa mort, croyez-moi, vous mettra bientôt en état d'en prendre un plus aimable, qui réparera toutes choses.

MARIANE.

Mon Dieu! Frosine, c'est une étrange affaire, lorsque, pour être heureuse, il faut souhaiter ou attendre le trépas de quelqu'un, et la mort ne suit pas tous les projets[2] que nous faisons.

FROSINE.

Vous moquez-vous? Vous ne l'épousez qu'aux conditions de vous laisser veuve bientôt; et ce doit être là un des articles du contrat. Il seroit bien impertinent de ne pas mourir dans trois mois[3]. Le voici en propre personne.

1. N'est pas fait pour durer, de nature à durer : voyez sur cette manière de parler les renvois faits tome VI, p. 556, note 3; il y en a plusieurs autres exemples dans *l'Avare* même (ci-dessus, p. 100, p. 118 et p. 133).

2. Ne se prête pas, ne se conforme pas à tous nos projets. Dans d'autres passages, *suivre* a les sens analogues d'*épouser* (la querelle de quelqu'un), de *s'associer à*..., ou d'*imiter* (quelqu'un), de *suivre l'exemple de* (quelqu'un). *Allons, courons*....

Assembler des amis qui suivent mon courroux.
(Vers 1733 d'*Amphitryon*, tome VI, p. 458.)
. . . . Et moi, pour vous suivre au dessein de tout rendre....
(Vers 1341 du *Dépit amoureux*, tome I, p. 488.)

3. En gens habitués à calculer froidement de pareilles chances dans les

MARIANE.

Ah! Frosine, quelle figure!

SCÈNE V.

HARPAGON, FROSINE, MARIANE.

HARPAGON[1].

Ne vous offensez pas, ma belle, si je viens à vous avec des lunettes. Je sais que vos appas frappent assez les yeux, sont assez visibles d'eux-mêmes, et qu'il n'est pas besoin de lunettes pour les apercevoir; mais enfin c'est avec des lunettes qu'on observe les astres, et je maintiens et garantis que vous êtes un astre, mais un astre le plus bel astre[2] qui soit dans le pays des astres. Frosine, elle ne répond mot, et ne témoigne, ce me semble, aucune joie de me voir.

FROSINE.

C'est qu'elle est encore toute surprise; et puis les filles ont toujours honte à témoigner d'abord ce qu'elles ont dans l'âme.

HARPAGON.

Tu as raison. Voilà[3], belle mignonne, ma fille qui vient vous saluer.

affaires dont ils s'entremettent, le courtier Simon et la femme d'intrigue ont même goût pour ce genre de plaisanterie lugubre, et ils ne s'en font pas faute (comparez ci-dessus, à la scène II de l'acte II, p. 99).

1. SCÈNE IX.

HARPAGON, MARIANE, FROSINE.

HARPAGON, *à Mariane.* (1734.)

2. Mais un astre le plus astre. (1670; faute très-probable.)

3. HARPAGON, *à Frosine.* Tu as raison. (*A Mariane.*) Voilà. (1734.)

SCÈNE VI.

ELISE, HARPAGON, MARIANE, FROSINE[1].

MARIANE.

Je m'acquitte bien tard, Madame, d'une telle visite.

ÉLISE.

Vous avez fait, Madame[2], ce que je devois faire, et c'étoit à moi de vous prévenir.

HARPAGON.

Vous voyez qu'elle est grande; mais mauvaise herbe croît toujours[3].

MARIANE, bas, à Frosine.

Ô! l'homme déplaisant!

HARPAGON[4].

Que dit la belle?

1. SCÈNE X.
HARPAGON, ÉLISE, MARIANE, FROSINE. (1734.)

2. Cet emploi, qui nous paraît cérémonieux, du mot *Madame*, non-seulement, comme nous le verrons encore tout à l'heure, par un jeune homme parlant à une jeune fille, mais aussi entre deux filles, était sans doute d'usage dans un certain monde bourgeois, et Molière évidemment ne l'inventait pas. Était-ce une manière de copier la haute société ou bien serait-ce par une réserve de bon goût qu'on évitait de se servir de la qualification de *Mademoiselle*, dont la partie principale, le nom *Demoiselle*, était un titre nobiliaire? — Voyez le commencement de *George Dandin* (tome VI, p. 507 et note 2), et la note de la page 74 du tome II, qui serait à compléter d'après ce passage.

3. Aimé-Martin cite le gai petit récit de Mme de Sévigné[a] dans lequel l'application que se fait à lui-même d'un si trivial dicton un jeune provincial trahit son embarras ou sa sottise naïve et le rend parfaitement ridicule. « C'est une chose curieuse, dit le commentateur, que de voir ce quolibet produire sur l'esprit de Mme de Sévigné le même effet qu'il produit ici sur l'esprit de Mariane. » Mais ici, sous la niaiserie du proverbe, Mariane sent bien percer la brutalité habituelle de ce vieillard sans cœur pour ses enfants.

4. HARPAGON, *bas*, *à Frosine*. (1734.)

[a] Lettre du 17 novembre 1675, tome IV, p. 237 et 238.

FROSINE.

Qu'elle vous trouve admirable.

HARPAGON.

C'est trop d'honneur que vous me faites, adorable mignonne.

MARIANE, à part.

Quel animal!

HARPAGON.

Je vous suis trop obligé de ces sentiments.

MARIANE, à part.

Je n'y puis plus tenir.

HARPAGON.

Voici[1] mon fils aussi qui vous vient faire la révérence.

MARIANE, à part, à Frosine[2].

Ah! Frosine, quelle rencontre! C'est justement celui dont je t'ai parlé.

FROSINE, à Mariane.

L'aventure est merveilleuse.

HARPAGON.

Je vois que vous vous étonnez de me voir de si grands enfants[3]; mais je serai bientôt défait et de l'un et de l'autre.

1. SCÈNE XI.

HARPAGON, MARIANE, ÉLISE, CLÉANTE, VALÈRE, FROSINE, BRINDAVOINE.

HARPAGON.

Voici. (1734.)

2. MARIANE, *bas, à Frosine*. (*Ibidem*.)

3. De grands enfants. (1670.)

SCÈNE VII.

CLÉANTE, HARPAGON, ÉLISE, MARIANE, FROSINE.

CLÉANTE[1].

Madame, à vous dire le vrai, c'est ici une aventure où sans doute je ne m'attendois pas; et mon père ne m'a pas peu surpris lorsqu'il m'a dit tantôt le dessein qu'il avoit formé.

MARIANE.

Je puis dire la même chose. C'est une rencontre imprévue qui m'a surprise autant que vous; et je n'étois point préparée à une pareille aventure[2].

CLÉANTE.

Il est vrai que mon père, Madame, ne peut pas faire un plus beau choix, et que ce m'est une sensible joie que l'honneur de vous voir; mais avec tout cela, je ne vous assurerai point que je me réjouis du dessein où vous pourriez être de devenir ma belle-mère. Le compliment, je vous l'avoue, est trop difficile pour moi; et c'est un titre, s'il vous plaît, que je ne vous souhaite point. Ce discours paroîtra brutal aux yeux de quelques-uns; mais je suis assuré que vous serez personne à le prendre comme il faudra; que c'est un mariage, Madame, où vous vous imaginez bien que je dois avoir de la répugnance; que vous n'ignorez pas, sachant ce que je suis, comme il choque mes intérêts; et que vous voulez bien enfin que je vous dise, avec la permission de mon père,

1. CLÉANTE, *à Mariane*. (1734.)
2. A une telle aventure. (*Ibidem*.)

que si les choses dépendoient de moi, cet hymen ne se feroit point.

HARPAGON.

Voilà un compliment bien impertinent : quelle belle confession à lui faire !

MARIANE.

Et moi, pour vous répondre, j'ai à vous dire que les choses sont fort égales ; et que si vous auriez[1] de la répugnance à me voir votre belle-mère, je n'en aurois pas moins sans doute à vous voir mon beau-fils. Ne croyez pas, je vous prie, que ce soit moi qui cherche à vous donner cette inquiétude. Je serois fort fâchée de vous causer du déplaisir ; et si je ne m'y vois forcée par une puissance absolue, je vous donne ma parole que je ne consentirai point au mariage qui vous chagrine.

HARPAGON.

Elle a raison : à sot compliment[2] il faut une réponse de même. Je vous demande pardon, ma belle, de l'impertinence de mon fils. C'est un jeune sot, qui ne sait pas encore la conséquence des paroles qu'il dit.

MARIANE.

Je vous promets[3] que ce qu'il m'a dit ne m'a point du

1. Et que si vous aviez. (1670, 1710, 18, 30, 33.) — L'emploi du conditionnel après *si* est remarquable ; il exprime plus nettement que ne ferait l'imparfait, auquel, d'après l'usage ordinaire, on peut s'attendre ici, une supposition, une possibilité, non actuelle, mais rejetée dans l'avenir : « Si vous prévoyez que, ce projet de mariage se réalisant, vous auriez.... » Le tour est le même dans le vers 709 de la *Phèdre* de Racine :

Ou si d'un sang trop vil ta main seroit trempée....

Mais on ne saurait rapprocher de cet exemple ceux qui ont été relevés dans les *Lexiques de la langue* de Malherbe (p. 598) et de Corneille (tome II, p. 333 et 249), ni un autre, de d'Aguesseau, relevé par Littré (à Si, conjonction, 3°) : là, le conditionnel des verbes *savoir* et *désirer* n'est en quelque sorte qu'une forme accessoire, la moins affirmative possible, du présent de l'indicatif.

2. « Sot compliment » est synonyme de « mauvais compliment » : ce qui n'ôte pas tout à fait l'impolitesse, involontaire et plaisante, à : « Une réponse de même ».

3. « Je vous promets » au sens familier, très commun, de « Je vous assure ».

tout offensée; au contraire, il m'a fait plaisir de m'expliquer ainsi ses véritables sentiments. J'aime de lui un aveu de la sorte; et s'il avoit parlé d'autre façon, je l'en estimerois bien moins.

HARPAGON.

C'est beaucoup de bonté à vous de vouloir ainsi excuser ses fautes. Le temps le rendra plus sage, et vous verrez qu'il changera de sentiments.

CLÉANTE.

Non, mon père, je ne suis point capable d'en changer, et je prie instamment Madame de le croire.

HARPAGON.

Mais voyez quelle extravagance! il continue encore plus fort.

CLÉANTE.

Voulez-vous que je trahisse mon cœur?

HARPAGON.

Encore? Avez-vous envie de changer de discours?

CLÉANTE.

Hé bien! puisque vous voulez que je parle d'autre façon, souffrez, Madame, que je me mette ici à la place de mon père, et que je vous avoue que je n'ai rien vu dans le monde de si charmant que vous; que je ne conçois rien d'égal au bonheur de vous plaire, et que le titre de votre époux est une gloire, une félicité [1] que je préférerois aux destinées des plus grands princes de la terre. Oui, Madame, le bonheur de vous posséder est à mes regards la plus belle de toutes les fortunes; c'est où j'attache toute mon ambition; il n'y a rien que je ne sois capable de faire pour une conquête si précieuse, et les obstacles les plus puissants....

HARPAGON.

Doucement, mon fils, s'il vous plaît.

1. Est une gloire et félicité. (1670.)

MARIANE.

Je ne veux point....

CLÉANTE[1].

Vous moquez-vous? Il n'a garde de le reprendre.

HARPAGON, à part.

J'enrage!

MARIANE.

Ce seroit....

CLÉANTE, en empêchant toujours Mariane de rendre la bague[2].

Non, vous dis-je, c'est l'offenser.

MARIANE.

De grâce....

CLÉANTE.

Point du tout.

HARPAGON, à part.

Peste soit....

CLÉANTE.

Le voilà qui se scandalise de votre refus.

HARPAGON, bas, à son fils.

Ah, traître!

CLÉANTE[3].

Vous voyez qu'il se désespère.

HARPAGON, bas à son fils, en le menaçant.

Bourreau que tu es!

CLÉANTE.

Mon père, ce n'est pas ma faute. Je fais ce que je puis pour l'obliger à la garder[4]; mais elle est obstinée.

HARPAGON, bas à son fils, avec emportement.

Pendard!

1. CLÉANTE, *à Mariane.* (1734.)
2. *De rendre le diamant.* (*Ibidem.*)
3. CLÉANTE, *à Mariane.* (*Ibidem.*)
4. Il n'a encore été question que du diamant; mais tout le monde comprend d'abord qu'il s'agit de la bague où il est enchâssé. — A le garder. (1670, 1734.)

CLÉANTE.

Vous êtes cause, Madame, que mon père me querelle.

HARPAGON, bas, à son fils, avec les mêmes grimaces[1].

Le coquin!

CLÉANTE.

Vous le ferez tomber malade. De grâce, Madame, ne résistez point davantage[2].

FROSINE.

Mon Dieu! que de façons! Gardez la bague, puisque Monsieur le veut.

MARIANE[3].

Pour ne vous point mettre en colère, je la garde maintenant; et je prendrai un autre temps pour vous la rendre[4].

SCÈNE VIII.

HARPAGON, MARIANE, FROSINE, CLÉANTE, BRINDAVOINE, ÉLISE[5].

BRINDAVOINE.

Monsieur, il y a là un homme qui veut vous parler.

1. Avec les mêmes gestes. (1734.)

2. Pas davantage. (*Ibidem.*)

3. CLÉANTE, *à Mariane*. Vous le ferez, etc. FROSINE, *à Mariane*. Mon Dieu! etc. MARIANE, *à Harpagon*. (*Ibidem.*)

4. L'idée comique de cette offre de la bague, du débat et du jeu de scène qu'elle amène est peut-être due à une farce italienne, à l'*Arlequin dévaliseur de maisons;* mais rien n'est moins certain, aucune date n'étant fixée, aucun imprimé, aucun écrit antérieur à Molière, aucun renseignement précis n'ayant pu être indiqué par Riccoboni, qui le premier, en 1736, a parlé de la pièce italienne; voyez la *Notice*, ci-dessus, p. 28 et 29, et p. 31.

5. SCÈNE XIII.

HARPAGON, MARIANE, ÉLISE, CLÉANTE, VALÈRE, FROSINE, BRINDAVOINE. (1734.)

HARPAGON.

Dis-lui que je suis empêché[1], et qu'il revienne une autre fois.

BRINDAVOINE.

Il dit qu'il vous apporte de l'argent.

HARPAGON[2].

Je vous demande pardon. Je reviens tout à l'heure[3].

1. Occupé, comme l'Académie (1694) explique le mot, avant de donner cet exemple : « Monsieur est empêché, on ne lui sauroit parler. »

2. Harpagon, *à Mariane*. (1734.)

3. Harpagon se ravisant ainsi rappelle à Aimé-Martin le Sganarelle du *Mariage forcé* et ses recommandations à sa sortie du logis (au début de la première scène) : « Si l'on m'apporte de l'argent, que l'on me vienne querir vite... ; et si l'on vient m'en demander, qu'on dise que je suis sorti et que je ne dois revenir de toute la journée. » — « Racine, dans *les Plaideurs*, a imité Molière[a], dit Auger, ou plutôt il a saisi comme lui un trait de mœurs et de caractère[b]. On vient de plaider devant Dandin l'affaire du chapon volé par le chien Citron, il veut réfléchir en repos sur cette cause qui le rend perplexe. Chicanneau paraît : *Je suis occupé*, dit Dandin, *je ne veux voir personne*. Mais Chicanneau n'est pas seul; il a avec lui sa fille Isabelle : *Mais, s'il vous plaît*, dit le vieux juge, *quel est cet enfant-là?*

CHICANNEAU.

C'est ma fille, Monsieur.

DANDIN.

Hé tôt, rappelez-la.

ISABELLE.

Vous êtes occupé.

DANDIN.

Moi ! Je n'ai point d'affaire.
Que ne me disiez-vous que vous étiez son père ? »

[a] *Les Plaideurs* ont suivi *l'Avare* de bien près, en octobre ou novembre 1668 : voyez la *Notice* de la comédie de Racine, tome II des *Œuvres*, p. 127 et 128.

[b] Fin de la scène III de l'acte III, et scène IV.

SCÈNE IX.

HARPAGON, MARIANE, CLÉANTE, ELISE, FROSINE, LA MERLUCHE.

LA MERLUCHE.

(Il vient en courant, et fait tomber Harpagon[1].)

Monsieur....

HARPAGON.

Ah! je suis mort.

CLÉANTE.

Qu'est-ce, mon père? vous êtes-vous fait mal?

HARPAGON.

Le traître assurément a reçu de l'argent de mes débiteurs, pour me faire rompre le cou.

VALÈRE.

Cela ne sera rien.

LA MERLUCHE[2].

Monsieur, je vous demande pardon, je croyois bien faire d'accourir vite.

HARPAGON.

Que viens-tu faire ici, bourreau?

LA MERLUCHE.

Vous dire que vos deux chevaux sont déferrés.

HARPAGON.

Qu'on les mène promptement chez le maréchal.

CLÉANTE.

En attendant qu'ils soient ferrés, je vais faire pour

1. SCÈNE XIV.

HARPAGON, MARIANE, ÉLISE, CLÉANTE, VALÈRE, FROSINE, LA MERLUCHE.

LA MERLUCHE, *courant et faisant tomber Harpagon.* (1734.)

2. VALÈRE, *à Harpagon.* Cela, etc. LA MERLUCHE, *à Harpagon.* (*Ibidem.*)

vous, mon père, les honneurs de votre logis, et conduire Madame dans le jardin, où je ferai porter la collation.

HARPAGON.

Valère, aie[1] un peu l'œil à tout cela ; et prends soin, je te prie, de m'en sauver le plus que tu pourras, pour le renvoyer au marchand.

VALÈRE.

C'est assez.

HARPAGON[2].

Ô fils impertinent[3], as-tu envie de me ruiner ?

1. SCÈNE XV.
HARPAGON, VALÈRE.
HARPAGON.
Valère, aie. (1734.)

2. HARPAGON, *seul.* (*Ibidem.*)

3. Mal avisé.

FIN DU TROISIÈME ACTE.

ACTE IV.

SCÈNE PREMIÈRE.

CLÉANTE, MARIANE, ÉLISE, FROSINE.

CLÉANTE.

Rentrons ici, nous serons beaucoup mieux. Il n'y a plus autour de nous personne de suspect, et nous pouvons parler librement.

ÉLISE.

Oui, Madame, mon frère m'a fait confidence de la passion qu'il a pour vous. Je sais les chagrins et les déplaisirs que sont capables de causer de pareilles traverses; et c'est, je vous assure, avec une tendresse extrême que je m'intéresse à votre aventure.

MARIANE.

C'est une douce consolation que de voir dans ses intérêts une personne comme vous; et je vous conjure, Madame, de me garder toujours cette généreuse amitié, si capable de m'adoucir les cruautés de la fortune.

FROSINE.

Vous êtes, par ma foi! de malheureuses gens[1] l'un et l'autre, de ne m'avoir point, avant tout ceci, avertie de votre affaire. Je vous aurois sans doute détourné cette inquiétude[2], et n'aurois point amené les choses où l'on voit qu'elles sont.

1. Emploi à remarquer du pluriel *gens* en parlant de deux personnes seulement.

2. J'aurais éloigné, écarté de vous cette inquiétude, je vous y aurais fait

CLÉANTE.

Que veux-tu? C'est ma mauvaise destinée qui l'a voulu ainsi. Mais, belle Mariane, quelles résolutions sont les vôtres?

MARIANE.

Hélas! suis-je en pouvoir de faire des résolutions? Et dans la dépendance où je me vois, puis-je former que des souhaits[1]?

CLÉANTE.

Point d'autre appui pour moi dans votre cœur que de simples souhaits? point de pitié officieuse[2]? point de secourable bonté? point d'affection agissante?

MARIANE.

Que saurois-je vous dire? Mettez-vous en ma place, et voyez ce que je puis faire. Avisez, ordonnez vous-même: je m'en remets à vous, et je vous crois trop raisonnable pour vouloir exiger de moi que ce qui peut[3] m'être permis par l'honneur et la bienséance.

CLÉANTE.

Hélas! où me réduisez-vous, que de me renvoyer à[4] ce que voudront me permettre les fâcheux sentiments d'un rigoureux honneur et d'une scrupuleuse bienséance?

MARIANE.

Mais que voulez-vous que je fasse? Quand je pourrois passer sur quantité d'égards où notre sexe est obligé,

échapper. Comparez, ci-après, p. 200, la construction semblable de cette phrase d'Anselme : « J'ai voulu m'éloigner les chagrins de cet autre nom. » — L'éditeur de 1734 a faussé le sens en imprimant : « Je vous aurois détournés de cette inquiétude. »

1. Autre chose que des souhaits : voyez ci-dessous, la note 3.

2. Serviable, prête à me rendre de bons offices, idée bien continuée par le mot *secourable*.

3. Exiger de moi autre chose que ce qui peut... : comparez, pour ce tour, le vers 911 du *Misanthrope*, tome V, p. 503.

4. Où n'est-ce pas me réduire, que de me renvoyer, comme vous faites, à...? « que de me renvoyer » équivaut à « en me renvoyant ».

j'ai de la considération pour ma mère. Elle m'a toujours élevée avec une tendresse extrême, et je ne saurois me résoudre à lui donner du déplaisir. Faites, agissez auprès d'elle, employez tous vos soins à gagner son esprit : vous pouvez faire et dire tout ce que vous voudrez, je vous en donne la licence ; et s'il ne tient qu'à me déclarer en votre faveur, je veux bien consentir à lui faire un aveu moi-même de tout ce que je sens pour vous.

CLÉANTE.

Frosine, ma pauvre Frosine, voudrois-tu nous servir ?

FROSINE.

Par ma foi ! faut-il demander[1] ? je le voudrois de tout mon cœur. Vous savez que de mon naturel je suis assez humaine ; le Ciel ne m'a point fait l'âme de bronze, et je n'ai que trop de tendresse à rendre de petits services[2], quand je vois des gens qui s'entre-aiment en tout bien et en tout honneur. Que pourrions-nous[3] faire à ceci ?

CLÉANTE.

Songe un peu, je te prie.

MARIANE.

Ouvre-nous des lumières[4].

ÉLISE.

Trouve quelque invention pour rompre ce que tu as fait.

FROSINE.

Ceci est assez difficile. Pour votre mère, elle n'est pas tout à fait déraisonnable, et peut-être pourroit-on la gagner, et la résoudre à transporter au fils le don qu'elle

1. Le demander. (1692, 1734.)
2. Je n'ai, par tendresse d'âme, que trop de facilité à rendre de petits services.
3. Que pourrons-nous. (1670.)
4. Quelque avis lumineux.

veut faire au père. Mais le mal[1] que j'y trouve, c'est que votre père est votre père.

CLÉANTE.

Cela s'entend.

FROSINE.

Je veux dire qu'il conservera du dépit, si l'on montre qu'on le refuse; et qu'il ne sera point d'humeur ensuite à donner son consentement à votre mariage. Il faudroit, pour bien faire, que le refus vînt de lui-même, et tâcher par quelque moyen de le dégoûter de votre personne.

CLÉANTE.

Tu as raison.

FROSINE.

Oui, j'ai raison, je le sais bien. C'est là ce qu'il faudroit; mais le diantre est[2] d'en pouvoir trouver les moyens. Attendez : si nous avions quelque femme un peu sur l'âge, qui fût de mon talent, et jouât assez bien pour contrefaire une dame de qualité, par le moyen d'un train fait à la hâte, et d'un bizarre nom de marquise, ou de vicomtesse, que nous supposerions de la basse Bretagne, j'aurois assez d'adresse pour faire accroire à votre père que ce seroit une personne riche, outre ses maisons, de cent mille écus en argent comptant; qu'elle seroit éperdument amoureuse de lui, et souhaiteroit de se voir sa femme, jusqu'à lui donner tout son bien par contrat de mariage; et je ne doute point qu'il ne prêtât l'oreille à la proposition; car enfin il vous aime fort, je le sais ; mais il aime un peu plus l'argent; et quand, ébloui de ce leurre, il auroit une fois consenti à ce qui vous touche, il importeroit peu ensuite

1. *A Mariane.* Pour votre mère, etc. *A Cléante.* Mais le mal. (1734.)

2. Littré, qui, à l'article DIABLE, 4°, donne le tour si commun : « le diable est », pour « le difficile est », a omis de l'indiquer à l'article DIANTRE et d'en citer un exemple avec ce substitut euphémique du mot *diable*.

qu'il se désabusât, en venant à vouloir voir clair aux effets[1] de notre marquise.

CLÉANTE.

Tout cela est fort bien pensé.

FROSINE.

Laissez-moi faire. Je viens de me ressouvenir d'une de mes amies, qui sera notre fait[2].

CLÉANTE.

Sois assurée, Frosine, de ma reconnoissance, si tu viens à bout de la chose. Mais, charmante Mariane, commençons, je vous prie, par gagner votre mère : c'est[3] toujours beaucoup faire que de rompre ce mariage. Faites-y de votre part, je vous en conjure, tous les efforts qu'il vous sera possible; servez-vous de tout

1. Aux valeurs, au comptant.

2. Qui me sera notre fait. (1670.) — Auger cite, pour la déclarer « de toute justesse, » l'observation suivante faite par Diderot sur l'incident qui semble préparé ici et dont il ne sera plus question : « Surtout ne tendez point de fils à faux : en m'occupant d'un embarras qui ne viendra point, vous égarerez mon attention. Tel est, si je ne me trompe, l'effet du discours de Frosine dans *l'Avare*. Elle s'engage à détourner l'Avare du dessein d'épouser Mariane, par le moyen d'une vicomtesse de basse Bretagne, dont elle se promet des merveilles, et le spectateur avec elle. Cependant la pièce finit sans qu'on revoie ni Frosine[a], ni sa basse Bretonne qu'on attend toujours. » (*De la Poésie dramatique :* IX, *des Incidents*[b].) Il est probable que Molière s'est uniquement proposé de montrer en mouvement et comme en campagne l'esprit d'intrigue de son personnage. Le spectateur peut prendre plaisir à cette fertilité d'expédients, à cet enthousiasme d'improvisation ; quant au roman si vite bâti, il comprend qu'il pourra, l'instant d'après, être remplacé par un autre non moins merveilleux, et il ne s'y arrête guère : les événements qui vont suivre le lui feront complétement oublier. — Ce que Molière a laissé en projet dans l'esprit de Frosine, Shadwell l'a mis en action et l'a fait exécuter par M[rs] Cheatly, l'intrigante de sa comédie *the Miser* (voyez la *Notice*, p. 42-44). Pour détourner Goldingham de la pensée d'épouser Isabelle, Cheatly introduit une fausse comtesse, soi-disant très-riche, qui brûle de devenir la femme du vieil avare.

3. Votre mère; et c'est. (1682.)

[a] Il est vrai que si Frosine reparaît aux trois dernières scènes, ce n'est qu'en suivante de Mariane et pour y dire quatre mots d'aparté.

[b] Dans les *OEuvres de théâtre de M. Diderot*, Amsterdam, 1772, tome I[er], p. 256 et 257.

le pouvoir que vous donne sur elle cette amitié qu'elle a pour vous; déployez sans réserve les grâces éloquentes, les charmes tout-puissants que le Ciel a placés dans vos yeux et dans votre bouche; et n'oubliez rien [1], s'il vous plaît, de ces tendres paroles, de ces douces prières, et de ces caresses touchantes à qui je suis persuadé qu'on ne sauroit rien refuser.

MARIANE.

J'y ferai tout ce que je puis, et n'oublierai aucune chose.

SCÈNE II.

HARPAGON, CLÉANTE, MARIANE, ÉLISE, FROSINE.

HARPAGON [2].

Ouais! mon fils baise la main de sa prétendue belle-mère [3], et sa prétendue belle-mère ne s'en défend pas fort. Y auroit-il quelque mystère là-dessous?

ÉLISE.

Voilà mon père.

HARPAGON.

Le carrosse est tout prêt. Vous pouvez partir quand il vous plaira.

CLÉANTE.

Puisque vous n'y allez pas, mon père, je m'en vais les conduire.

1. Et dans votre bouche; n'oubliez rien. (1670.)
2. HARPAGON, *à part, sans être aperçu.* (1734.)
3. Sa future belle-mère, sa belle-mère déclarée. On trouvera de même, au *Malade imaginaire* (acte I, scène v, et acte II, scène IV), « ce gendre prétendu » et « son prétendu mari », pour *ce gendre futur* et *son futur mari.*

HARPAGON.

Non, demeurez. Elles iront bien toutes seules[1]; et j'ai besoin de vous.

SCÈNE III.

HARPAGON, CLÉANTE.

HARPAGON.

Ô çà[2], intérêt de belle-mère à part, que te semble à toi de cette personne?

CLÉANTE.

Ce qui m'en semble?

HARPAGON.

Oui, de son air, de sa taille, de sa beauté, de son esprit?

CLÉANTE.

La, la.

HARPAGON.

Mais encore?

CLÉANTE.

A vous en parler franchement, je ne l'ai pas trouvée ici ce que je l'avois crue. Son air est de franche coquette; sa taille est assez gauche, sa beauté très-médiocre, et son esprit des plus communs. Ne croyez pas que ce soit, mon père, pour vous en dégoûter; car belle-mère pour belle-mère, j'aime autant celle-là qu'une autre.

HARPAGON.

Tu lui disois tantôt pourtant....

1. Elles iront toutes seules. (1734.)
2. Or çà. (*Ibidem.*) — Comparez ci-après, p. 166, note 2.

CLÉANTE.

Je lui ai dit quelques douceurs en votre nom, mais c'étoit pour vous plaire.

HARPAGON.

Si bien donc que tu n'aurois pas d'inclination pour elle?

CLÉANTE.

Moi? point du tout.

HARPAGON.

J'en suis fâché; car cela rompt une pensée qui m'étoit venue dans l'esprit. J'ai fait, en la voyant ici, réflexion sur mon âge; et j'ai songé qu'on pourra trouver à redire de me voir marier à une si jeune personne[1]. Cette considération m'en faisoit quitter le dessein; et comme je l'ai fait demander, et que je suis pour elle engagé de parole, je te l'aurois donnée, sans l'aversion que tu témoignes.

CLÉANTE.

A moi?

HARPAGON.

A toi.

CLÉANTE.

En mariage?

HARPAGON.

En mariage.

CLÉANTE.

Écoutez : il est vrai qu'elle n'est pas fort à mon goût; mais pour vous faire plaisir, mon père, je me résoudrai à l'épouser, si vous voulez.

HARPAGON.

Moi? Je suis plus raisonnable que tu ne penses : je ne veux point forcer ton inclination.

1. A une jeune personne. (1682, 1734.)

CLÉANTE.

Pardonnez-moi, je me ferai cet effort pour l'amour de vous.

HARPAGON.

Non, non : un mariage ne sauroit être heureux où l'inclination n'est pas.

CLÉANTE.

C'est une chose, mon père, qui peut-être viendra ensuite; et l'on dit que l'amour est souvent un fruit du mariage.

HARPAGON.

Non : du côté de l'homme, on ne doit point risquer l'affaire, et ce sont des suites fâcheuses, où je n'ai garde de me commettre. Si tu avois senti quelque inclination pour elle, à la bonne heure : je te l'aurois fait épouser, au lieu de moi; mais cela n'étant pas, je suivrai mon premier dessein, et je l'épouserai moi-même.

CLÉANTE.

Hé bien! mon père, puisque les choses sont ainsi, il faut vous découvrir mon cœur, il faut vous révéler notre secret. La vérité est que je l'aime, depuis un jour que je la vis dans une promenade; que mon dessein étoit tantôt de vous la demander pour femme ; et que rien ne m'a retenu que la déclaration de vos sentiments, et la crainte de vous déplaire.

HARPAGON.

Lui avez-vous rendu visite[1] ?

CLÉANTE.

Oui, mon père.

HARPAGON.

Beaucoup de fois?

1. Ici Harpagon commence à changer de ton. Tout à l'heure il parlait avec amitié à son fils, et le tutoyait. (*Note d'Auger.*)

CLÉANTE.

Assez, pour le temps qu'il y a.

HARPAGON.

Vous a-t-on bien reçu?

CLÉANTE.

Fort bien, mais sans savoir qui j'étois; et c'est ce qui a fait tantôt la surprise de Mariane.

HARPAGON.

Lui avez-vous déclaré votre passion, et le dessein où vous étiez de l'épouser?

CLÉANTE.

Sans doute; et même j'en avois fait à sa mère quelque peu d'ouverture.

HARPAGON.

A-t-elle écouté, pour sa fille, votre proposition?

CLÉANTE.

Oui, fort civilement.

HARPAGON.

Et la fille correspond-elle fort à votre amour?

CLÉANTE.

Si j'en dois croire les apparences, je me persuade, mon père, qu'elle a quelque bonté pour moi.

HARPAGON.

Je suis bien aise d'avoir appris un tel secret; et voilà justement ce que je demandois[1]. Oh sus[2]! mon fils, savez-vous ce qu'il y a? c'est qu'il faut songer, s'il vous plaît, à vous défaire de votre amour; à cesser toutes vos poursuites auprès d'une personne que je prétends

1. Sur la ressemblance, depuis longtemps signalée par Voltaire, entre cette situation et celle où une même rivalité du père et du fils amène Mithridate et Monime, à la scène v de l'acte III de la tragédie de Racine (qui est de plus de quatre ans postérieure à *l'Avare*), voyez ci-dessus la *Notice*, p. 26.

2. Or sus. (1734.)

pour moi[1]; et à vous marier[2] dans peu avec celle qu'on vous destine.

CLÉANTE.

Oui, mon père, c'est ainsi que vous me jouez! Hé bien! puisque les choses en sont venues là, je vous déclare, moi, que je ne quitterai point la passion que j'ai pour Mariane, qu'il n'y a[3] point d'extrémité où je ne m'abandonne pour vous disputer sa conquête, et que si vous avez pour vous le consentement d'une mère, j'aurai d'autres secours peut-être qui combattront pour moi.

HARPAGON.

Comment, pendard? tu as l'audace d'aller sur mes brisées?

CLÉANTE.

C'est vous qui allez sur les miennes; et je suis le premier en date.

HARPAGON.

Ne suis-je pas ton père[4]? et ne me dois-tu pas respect?

CLÉANTE.

Ce ne sont point ici des choses où les enfants soient obligés de déférer aux pères; et l'amour ne connoît personne.

1. C'est inutilement qu'il prétend Done Elvire.
(*Dom Garcie de Navarre*, acte I, scène I, vers 140.) — Comparez, pour cette construction, dans la scène IV de l'acte II des *Fâcheux*, le vers 446; dans la scène II de l'acte V du *Misanthrope*, le vers 1594, et dans la scène V de l'acte I de *Mélicerte*, le vers 243. Mais plus loin (scène IV, p. 167, et scène V, p. 172), on trouvera deux fois *y prétendre* pour *prétendre à elle, à Mariane*, et, dans la scène I de l'acte III des *Fourberies*, Scapin dit à Zerbinette : « Il ne prétend à vous qu'en tout bien et en tout honneur. »

2. Et vous marier. (1682, 97, 1710, 18, 30, 33.)

3. Pour Mariane, et qu'il n'y a. (*Ibidem*.)

4. Ne suis pas ton père? (1669; faute évidente.)

HARPAGON.

Je te ferai bien me connoître, avec de bons coups de bâton.

CLÉANTE.

Toutes vos menaces ne feront rien.

HARPAGON.

Tu renonceras à Mariane.

CLÉANTE.

Point du tout.

HARPAGON.

Donnez-moi un bâton tout à l'heure.

SCÈNE IV.

MAITRE JACQUES, HARPAGON, CLEANTE[1].

MAÎTRE JACQUES.

Eh, eh, eh, Messieurs, qu'est-ce ci[2]? à quoi songez-vous ?

CLÉANTE.

Je me moque de cela.

MAÎTRE JACQUES[3].

Ah! Monsieur, doucement.

HARPAGON.

Me parler avec cette impudence!

MAÎTRE JACQUES[4].

Ah! Monsieur, de grâce.

1. HARPAGON, CLÉANTE, Me JACQUES. (1734.)

2. Qu'est ceci? (1692, 1730, 33.) — Qu'est-ce ceci? (1718.) Sauf un second tiret que nous retranchons, nous suivons l'impression de l'original : voyez tome VI, p. 41, note 4.

3. Me JACQUES, *à Cléante.* (1734.)

4. Me JACQUES, *à Harpagon.* (*Ibidem.*)

CLÉANTE.

Je n'en démordrai point.

MAÎTRE JACQUES[1].

Hé quoi? à votre père?

HARPAGON.

Laisse-moi faire.

MAÎTRE JACQUES[2].

Hé quoi? à votre fils? Encore passe pour moi.

HARPAGON.

Je te veux faire toi-même, maître Jacques, juge de cette affaire, pour montrer comme j'ai raison.

MAÎTRE JACQUES.

J'y consens.[3] Éloignez-vous un peu.

HARPAGON.

J'aime une fille, que je veux épouser; et le pendard a l'insolence de l'aimer avec moi, et d'y prétendre malgré mes ordres.

MAÎTRE JACQUES.

Ah! il a tort.

HARPAGON.

N'est-ce pas une chose épouvantable, qu'un fils qui veut entrer en concurrence avec son père? et ne doit il pas, par respect, s'abstenir de toucher à mes inclinations?

MAÎTRE JACQUES.

Vous avez raison. Laissez-moi lui parler, et demeurez là.

(Il vient trouver Cléante à l'autre bout du théâtre.)

CLÉANTE[4].

Hé bien! oui, puisqu'il veut te choisir pour juge, je

1. Me JACQUES, *à Cléante.* (1734.)
2. Me JACQUES, *à Harpagon.* (*Ibidem.*)
3. *A Cléante.* (*Ibidem.*)
4. Et demeurez là. CLÉANTE, *à Me Jacques, qui s'approche de lui.* (*Ibidem.*)

n'y recule point[1]; il ne m'importe qui ce soit[2]; et je veux bien aussi me rapporter à toi, maître Jacques, de notre différend.

MAÎTRE JACQUES.

C'est beaucoup d'honneur que vous me faites.

CLÉANTE.

Je suis épris d'une jeune personne qui répond à mes vœux, et reçoit tendrement les offres de ma foi; et mon père s'avise de venir troubler notre amour par la demande qu'il en fait faire.

MAÎTRE JACQUES.

Il a tort assurément.

CLÉANTE.

N'a-t-il point de honte, à son âge, de songer à se marier? lui sied-il bien d'être encore amoureux[3]? et ne devroit-il pas laisser cette occupation aux jeunes gens?

MAÎTRE JACQUES.

Vous avez raison, il se moque. Laissez-moi lui dire deux mots. (Il revient à Harpagon[4].) Hé bien! votre fils n'est pas si étrange que vous le dites, et il se met à la raison. Il dit qu'il sait le respect qu'il vous doit, qu'il ne s'est emporté que dans la première chaleur, et qu'il ne fera point refus[5] de se soumettre à ce qu'il vous plaira, pourvu que vous vouliez le traiter mieux que vous ne faites, et lui donner quelque personne en mariage dont il ait lieu d'être content.

1. Comparez, pour cette expression, tome II, p. 413, le vers 798 de *l'École des maris*, et la note 1.

2. Littré cite une phrase de même construction dans *l'Esprit des lois* de Montesquieu (livre X, chapitre XIV) : « Il ne lui importoit quelles mœurs eussent ces peuples. »

3. D'être amoureux. (1734.)

4. *A Harpagon*. (*Ibidem.*)

5. Point de refus. (*Ibidem.*)

HARPAGON.

Ah! dis-lui, maître Jacques, que moyennant cela, il pourra espérer toutes choses de moi; et que, hors Mariane, je lui laisse la liberté de choisir celle qu'il voudra.

MAÎTRE JACQUES. Il va au fils.

Laissez-moi faire. Hé bien[1]! votre père n'est pas si déraisonnable que vous le faites; et il m'a témoigné que ce sont vos emportements qui l'ont mis en colère; qu'il n'en veut seulement qu'à[2] votre manière d'agir, et qu'il sera fort disposé à vous accorder ce que vous souhaitez, pourvu que vous vouliez vous y prendre par la douceur, et lui rendre les déférences, les respects, et les soumissions qu'un fils doit à son père.

CLÉANTE.

Ah! maître Jacques, tu lui peux assurer que, s'il m'accorde Mariane, il me verra toujours le plus soumis de tous les hommes; et que jamais je ne ferai aucune chose que par ses volontés.

MAÎTRE JACQUES[3].

Cela est fait. Il consent à ce que vous dites.

HARPAGON.

Voilà qui va le mieux du monde.

MAÎTRE JACQUES[4].

Tout est conclu. Il est content de vos promesses.

CLÉANTE.

Le Ciel en soit loué!

MAÎTRE JACQUES.

Messieurs, vous n'avez qu'à parler ensemble : vous

1. Me Jacques. Laissez-moi faire. (*A Cléante.*) Hé bien! (1734.)

2. Nous avons déjà vu (ci-dessus, p. 70, et au tome VI, p. 522) ce pléonasme de *seulement* avec *ne.... que*. Voyez aussi les *Lexiques de Malherbe et de Mme de Sévigné*, à l'article Seulement.

3. Me Jacques, *à Harpagon.* (1734.)

4. Me Jacques, *à Cléante.* (*Ibidem.*)

voilà d'accord maintenant; et vous alliez vous quereller, faute de vous entendre[1].

CLÉANTE.

Mon pauvre maître Jacques, je te serai obligé toute ma vie.

MAÎTRE JACQUES.

Il n'y a pas de quoi, Monsieur.

HARPAGON.

Tu m'as fait plaisir, maître Jacques, et cela mérite une récompense. Va[2], je m'en souviendrai, je t'assure.

(Il tire son mouchoir de sa poche, ce qui fait croire à maître Jacques qu'il va lui donner quelque chose.)

MAÎTRE JACQUES.

Je vous baise les mains.

SCÈNE V.

CLÉANTE, HARPAGON[3].

CLÉANTE.

Je vous demande pardon, mon père, de l'emportement que j'ai fait paroître.

HARPAGON.

Cela n'est rien.

CLÉANTE.

Je vous assure que j'en ai tous les regrets du monde.

1. Cette négociation d'une paix perfidement plâtrée, qui rappelle un peu la manière de Dom Juan de fermer un moment la bouche à Charlotte et à Mathurine[a], cette scène piquante avait-elle déjà été esquissée dans une farce italienne? Riccoboni l'a dit et on l'a répété, mais sans pouvoir justifier cette allégation : voyez la *Notice*, p. 29 et 31.

2. *Harpagon fouille dans sa poche; Me Jacques tend la main; mais Harpagon ne tire que son mouchoir, en disant :* Va. (1734.) — Sur la manière dont a été quelquefois exécuté ce jeu de scène, voyez la *Notice*, p. 39.

3. HARPAGON, CLÉANTE. (1734.)

[a] Dans la scène IV de l'acte II de *Dom Juan*.

HARPAGON.

Et moi, j'ai toutes les joies du monde de te voir raisonnable.

CLÉANTE.

Quelle bonté à vous d'oublier si vite ma faute!

HARPAGON.

On oublie aisément les fautes des enfants, lorsqu'ils rentrent dans leur devoir.

CLÉANTE.

Quoi? ne garder aucun ressentiment de toutes mes extravagances?

HARPAGON.

C'est une chose où tu m'obliges par la soumission et le respect où tu te ranges.

CLÉANTE.

Je vous promets, mon père, que, jusques au tombeau, je conserverai dans mon cœur le souvenir de vos bontés.

HARPAGON.

Et moi, je te promets qu'il n'y aura aucune chose que de moi tu n'obtiennes[1].

CLÉANTE.

Ah! mon père, je ne vous demande plus rien; et c'est m'avoir assez donné que de me donner Mariane.



HARPAGON.

Comment?

CLÉANTE.

Je dis, mon père, que je suis trop content de vous, et que je trouve toutes choses dans la bonté que vous avez de m'accorder Mariane.

HARPAGON.

Qui est-ce qui parle de t'accorder Mariane?

CLÉANTE.

Vous, mon père.

1. Que tu n'obtiennes de moi. (1674, 82, 1734.)

HARPAGON.

Moi?

CLÉANTE.

Sans doute.

HARPAGON.

Comment? C'est toi qui as promis d'y renoncer.

CLÉANTE.

Moi, y renoncer?

HARPAGON.

Oui.

CLÉANTE.

Point du tout.

HARPAGON.

Tu ne t'es pas départi d'y prétendre?

CLÉANTE.

Au contraire, j'y suis porté plus que jamais[1].

HARPAGON.

Quoi? pendard, derechef?

CLÉANTE.

Rien ne me peut changer.

HARPAGON.

Laisse-moi faire, traître.

CLÉANTE.

Faites tout ce qu'il vous plaira.

HARPAGON.

Je te défends de me jamais voir.

CLÉANTE.

A la bonne heure.

HARPAGON.

Je t'abandonne.

CLÉANTE.

Abandonnez.

1. J'y suis plus porté que jamais. (1710, 18, 30, 33, 34.)

HARPAGON.

Je te renonce pour mon fils.

CLÉANTE.

Soit.

HARPAGON.

Je te déshérite.

CLÉANTE.

Tout ce que vous voudrez.

HARPAGON.

Et je te donne[1] ma malédiction.

CLÉANTE.

Je n'ai que faire de vos dons[2].

SCÈNE VI.

LA FLECHE, CLÉANTE[3].

LA FLÈCHE, sortant du jardin, avec une cassette.

Ah! Monsieur, que je vous trouve à propos! suivez-moi vite.

CLÉANTE.

Qu'y a-t-il?

LA FLÈCHE.

Suivez-moi, vous dis-je : nous sommes bien.

CLÉANTE.

Comment?

LA FLÈCHE.

Voici votre affaire.

CLÉANTE.

Quoi?

1. Je te donne. (1674, 82.)
2. Sur cette scène, voyez la *Notice*, p. 33-35.
3. CLÉANTE, LA FLÈCHE. (1734.)

LA FLÈCHE.

J'ai guigné[1] ceci tout le jour.

CLÉANTE.

Qu'est-ce que c'est?

LA FLÈCHE.

Le trésor de votre père, que j'ai attrapé.

CLÉANTE.

Comment as-tu fait?

LA FLÈCHE.

Vous saurez tout. Sauvons-nous, je l'entends crier.

SCÈNE VII.

HARPAGON.

(Il crie au voleur dès le jardin, et vient sans chapeau[2].)

Au voleur! au voleur! à l'assassin! au meurtrier! Justice, juste Ciel! je suis perdu, je suis assassiné, on m'a coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent. Qui peut-ce être? Qu'est-il devenu? Où est-il? Où se cache-t-il? Que ferai-je pour le trouver? Où courir? Où ne pas courir? N'est-il point là? N'est-il point ici? Qui est-ce? Arrête. Rends-moi mon argent, coquin.... (Il se prend lui-même le bras[3].) Ah! c'est moi. Mon esprit est troublé, et j'ignore où je suis, qui je suis, et ce que je fais. Hélas! mon pauvre argent, mon pauvre argent, mon cher ami! on m'a privé de toi; et puisque tu m'es enlevé, j'ai perdu mon support, ma consolation, ma joie; tout est

1. Au lieu de *guigné*, qui est la leçon de 1682 et de 1734, et sans aucun doute le vrai texte, l'édition originale, celles de 1674 et de 1692 donnent *gagné*, que celles de 1670, 75 A, 84 A, 94 B changent en *guetté*.

2. HARPAGON, *criant au voleur dès le jardin*. (1734.)

3. L'édition de 1734 déplace le jeu de scène et place avant « Rends-moi... » les mots : *A lui-même, se prenant par le bras*.

fini pour moi, et je n'ai plus que faire au monde : sans toi, il m'est impossible de vivre. C'en est fait, je n'en puis plus; je me meurs, je suis mort, je suis enterré[1]. N'y a-t-il personne qui veuille me ressusciter, en me rendant mon cher argent, ou en m'apprenant qui l'a pris? Euh[2]? que dites-vous? Ce n'est personne. Il faut, qui que ce soit qui ait fait le coup, qu'avec beaucoup de soin on ait épié l'heure; et l'on a choisi[3] justement le temps que je parlois à mon traître de fils. Sortons. Je veux aller querir la justice, et faire donner la question à toute la maison : à servantes, à valets, à fils, à fille[4], et à moi aussi[5]. Que de gens assemblés[6]! Je ne jette mes regards sur personne qui ne me donne des soupçons, et tout me semble mon voleur. Eh! de quoi est-ce qu'on parle là? De celui qui m'a dérobé? Quel bruit fait-on là-haut? Est-ce mon voleur qui y est? De grâce, si l'on sait des nouvelles de mon voleur, je supplie que l'on m'en dise. N'est-il point caché là parmi vous? Ils me regardent tous, et se mettent à rire. Vous verrez qu'ils ont part sans doute au vol que l'on m'a fait. Allons vite, des commissaires, des archers, des prévôts, des juges, des gênes, des potences et des bour-

1. Je me meurs, je suis enterré. (1670.)
2. Hé? (1734.)
3. L'heure; l'on a choisi. (1682, 97, 1710, 18, 30, 33.)
4. A fils et fille. (1670.)
5. Le trouble où est l'avare peut-il aussi bien justifier ce trait que celui de ce jeu de scène de la page précédente dont il est permis de trouver déjà la hardiesse bien grande : « Il se prend lui-même le bras »? Nous en doutons. Mais on a fait remarquer dans la *Notice*, p. 32 et 33, que Molière, à l'exemple de Plaute, a cru qu'en cet endroit un peu d'exagération ne dépassait pas les droits de la comédie. Autrement peut-être, la scène risquait-elle d'être trop voisine du tragique.
6. Voyez encore, à la fin du passage que nous venons de citer de la *Notice*, comment le comédien Grandmesnil essayait d'excuser, mais par un contresens, en se mettant à la fenêtre, cette trop plaisante licence de s'en prendre aux spectateurs.

reaux. Je veux faire pendre tout le monde; et si je ne retrouve mon argent, je me pendrai moi-même après[1].

1. Il nous faut mettre ici en entier sous les yeux du lecteur l'original de ce monologue. Nous joindrons aux vers de Plaute l'imitation remarquable qu'en avait déjà faite, à l'exemple de son auteur italien, Pierre de la Rivey (voyez la *Notice*, ci-dessus, p. 22 et 23).

Perii! interii! obcidi! Quo curram? quo non curram?
Tene, tene! Quem? quis? Nescio, nihil video, cæcus eo, atque
Equidem quo eam, aut ubi sim, aut qui sim nequeo cum animo
Certum investigare. Obsecro vos ego mihi auxilio,
Oro, obtestor, sitis, et hominem demonstretis qui eam abstulerit.
Qui vestitu et creta obcultant sese, atque sedent, quasi sint frugi....
Quid ais tu? Tibi credere certum 'st; nam esse bonum e voltu cognosco.
Quid est? quid ridetis? Gnovi omneis, scio fures esse heic complureis.
Hem, nemo habet horum? Obcidisti. Dic igitur: quis habet? Nescis?
Heu me miserum, miserum! perii! male perditus, pessume ornatus eo.
Tantum gemiti et malæ mœstitiæ hic dies mihi obtulit,
Famem et pauperiem: perditissimus ego sum omnium in terra.
Nam quid mihi opu 'st vita, qui tantum auri perdidi,
Quod custodivi sedulo? Egomet me defrudavi,
Animumque meum geniumque meum; nunc eo alii lætificantur,
Meo malo et damno: pati nequeo.

(*L'Aululaire*, acte IV, scène IX, vers 669-684.)

— Dans *les Esprits* de la Rivey (acte III, scène VI), l'avare Severin, retrouvant pleine de cailloux sa bourse qu'il a cachée pleine d'argent, se lamente ainsi : « Ô m'amour, t'es-tu bien portée? Jésus! qu'elle est légère! Vierge Marie! qu'est-ce ci qu'on a mis dedans? Hélas! je suis détruit, je suis perdu, je suis ruiné. Au voleur! au larron! au larron! prenez-le! arrêtez tous ceux qui passent, fermez les portes, les huis, les fenêtres. Misérable que je suis! où cours-je? à qui le dis-je? je ne sais où je suis, que je fais, ni où je vas. Hélas! mes amis, je me recommande à vous tous. Secourez-moi, je vous prie! je suis mort, je suis perdu. Enseignez-moi qui m'a dérobé mon âme, ma vie, mon cœur et toute mon espérance. Que n'ai-je un licol pour me pendre? car j'aime mieux mourir que vivre ainsi. Hélas! elle est toute vuide. Vrai Dieu! qui est ce cruel qui tout à un coup m'a ravi mes biens, mon honneur et ma vie? Ah! chétif que je suis, que ce jour m'a été malencontreux! A quoi veux-je plus vivre, puisque j'ai perdu mes écus, que j'avois si soigneusement amassés, et que j'aimois et tenois plus chers que mes propres yeux? mes écus, que j'avois épargnés retirant le pain de ma bouche, n'osant manger mon soûl! et qu'un autre joït maintenant de mon mal et de mon dommage! » Severin veut aussi faire emprisonner, comme notre avare pendre, tout le monde; et se laissant enfin emmener par Frontin, qui le console, il regarde le public : « Il est vrai (*aussi bien ne faisons-nous rien ici*), car encor que quelqu'un de ceux-là les eût, il ne les rendroit jamais. Jésus! qu'il y a de larrons en Paris! FRONTIN. N'ayez peur de ceux qui sont ici : j'en réponds, je les connois tous. »

FIN DU QUATRIÈME ACTE.

ACTE V.

SCÈNE PREMIÈRE.

HARPAGON, LE COMMISSAIRE, SON CLERC.

LE COMMISSAIRE[1].

Laissez-moi faire : je sais mon métier, Dieu merci. Ce n'est pas d'aujourd'hui que je me mêle de découvrir des vols; et je voudrois avoir autant de sacs de mille francs que j'ai fait pendre de personnes[2].

1. HARPAGON, UN COMMISSAIRE.
LE COMMISSAIRE. (1734.)

2. Voici, sur ce qu'étaient alors les commissaires, les renseignements que donne M. Eugène Paringault, p. 39 et 40 de *la Langue du droit dans le théâtre de Molière :* « Les commissaires, qui rentraient, selon Loyseau, dans la classe des officiers vénaux, n'avaient aucun droit à la qualification de *magistrats*[a]; ils remplissaient des fonctions mi-civiles et mi-criminelles.... La charge principale des commissaires au Châtelet de Paris et de ceux qui, à leur exemple, avaient été érigés dans quelques autres villes, consistait à visiter les tavernes,... et autres lieux publics, et ajourner ou emprisonner les délinquants, ce qui les faisait participer à l'office des sergents. Aussi, au dire de Loyseau, les sergents se faisaient-ils, par contre et pour titre d'honneur, communément appeler *commissaires*. Le commissaire, qui achetait son office, ne marchait guère que moyennant finance, et comme on le lit dans *les Caquets de l'accouchée*[b], publiés l'année même de la naissance de Molière, « tandis que « l'on leur vendra (*aussi longtemps qu'on leur fera payer leur office*), jamais « ne feront rien qui vaille. » Molière nous retrace ces habitudes de cupidité dans les deux commissaires qu'il nous montre sur la scène. Dans *l'École des maris*,

[a] « Originairement, ils n'étaient pas même officiers, étant commis par les juges pour faire des expéditions, puis des enquêtes ou informations, les juges, notamment ceux de Paris, ne voulant prendre la peine de vaquer eux-mêmes à ces travaux (voir sur ce point Loyseau, *du Droit des offices*, livre I, chapitre VIII, n° 37). »

[b] « Page 37 de l'édition d'Édouard Fournier (1855). »

HARPAGON.

Tous les magistrats sont intéressés à prendre cette affaire en main; et si l'on ne me fait retrouver mon argent, je demanderai justice de la justice.

LE COMMISSAIRE.

Il faut faire toutes les poursuites requises. Vous dites qu'il y avoit dans cette cassette... ?

HARPAGON.

Dix mille écus bien comptés.

LE COMMISSAIRE.

Dix mille écus!

HARPAGON.

Dix mille écus[1].

LE COMMISSAIRE.

Le vol est considérable.

HARPAGON.

Il n'y a point de supplice assez grand pour l'énormité de ce crime; et s'il demeure impuni, les choses les plus sacrées ne sont plus en sûreté.

LE COMMISSAIRE.

En quelles espèces étoit cette somme?

HARPAGON.

En bons louis d'or et pistoles bien trébuchantes[2].

le grossier Sganarelle dit assez crûment à l'homme de justice (*acte III*, *scène II*, *vers* 933 *et* 934) :

> Vous serez pleinement contenté de vos soins ;
> Mais ne vous laissez pas graisser la patte, au moins.

Dans *l'Avare*, au dénouement, le Commissaire réclame lui-même son salaire.... » (voyez ci-après, p. 203).

1. Dix mille écus. (*En pleurant.*) (1682.)

2. Autrefois le grand nombre de pièces d'or rognées ou fausses rendait continuel l'usage du trébuchet, espèce de petite balance très-sensible et très-juste. Les pièces qui le faisaient fléchir s'appelaient *trébuchantes*. On donnait aux pièces d'or, en les fabriquant, quelque chose de plus que le poids convenu, pour remplacer d'avance ce qu'elles devaient perdre par le frai. (*Note d'Auger.*)

LE COMMISSAIRE.

Qui soupçonnez-vous de ce vol?

HARPAGON.

Tout le monde; et je veux que vous arrêtiez prisonniers la ville et les faubourgs.

LE COMMISSAIRE.

Il faut, si vous m'en croyez, n'effaroucher personne, et tâcher doucement d'attraper quelques preuves, afin de procéder après par la rigueur au recouvrement des deniers qui vous ont été pris.

SCÈNE II.

MAITRE JACQUES, HARPAGON, LE COMMISSAIRE, SON CLERC.

MAÎTRE JACQUES, au bout du théâtre, en se retournant du côté dont il sort[1].

Je m'en vais revenir. Qu'on me l'égorge tout à l'heure[2]; qu'on me lui fasse griller les pieds, qu'on me le mette dans l'eau bouillante, et qu'on me le pende au plancher.

HARPAGON[3].

Qui? celui qui m'a dérobé?

1. D'où il sort. (1733.) — HARPAGON, UN COMMISSAIRE, Me JACQUES. — Me JACQUES, *dans le fond du théâtre, en se retournant du côté par lequel il est entré.* (1734.)

2. Dans *l'Aululaire*, le cuisinier Anthrax (acte II, scène VIII, vers 354 et 355) crie :

Dromo, desquama pisceis : tu, Machærio,
Congrum, murænam exdorsua....

Molière a rendu ces recommandations plus plaisantes par l'équivoque, se souvenant peut-être d'un autre passage, de la scène VII de Plaute (vers 346-348), où il y a également une équivoque, toute différente, il est vrai, à laquelle donne lieu le mot *aula* (marmite).

3. HARPAGON, *à Me Jacques.* (1734.)

MAÎTRE JACQUES.

Je parle d'un cochon de lait que votre intendant me vient d'envoyer, et je veux vous l'accommoder à ma fantaisie.

HARPAGON.

Il n'est pas question de cela; et voilà Monsieur, à qui il faut parler d'autre chose.

LE COMMISSAIRE[1].

Ne vous épouvantez point. Je suis homme à ne vous point scandaliser[2], et les choses iront dans la douceur.

MAÎTRE JACQUES.

Monsieur est de votre soupé?

LE COMMISSAIRE.

Il faut ici, mon cher ami, ne rien cacher à votre maître.

MAÎTRE JACQUES.

Ma foi! Monsieur, je montrerai tout ce que je sais faire, et je vous traiterai du mieux qu'il me sera possible.

HARPAGON.

Ce n'est pas là l'affaire.

MAÎTRE JACQUES.

Si je ne vous fais pas aussi bonne chère que je voudrois, c'est la faute de Monsieur notre intendant[3], qui m'a rogné les ailes avec les ciseaux de son économie.

1. LE COMMISSAIRE, *à Me Jacques.* (1734.)

2. A ne faire aucun bruit qui vous compromette, à ne vous point faire d'affront. *Scandaliser* dit la même chose ici que *faire scandale à....* au vers 990 du *Dépit amoureux* (acte III, scène VIII, tome I, p. 467) :

> Trouves-tu beau, dis-moi, de diffamer ma fille
> Et faire un tel scandale à toute une famille ?

L'Académie admet encore en 1694 ce sens de *décrier, diffamer*, mais elle l'omet dès 1718 : ce n'était plus qu'un sens vieilli et peut-être populaire (Littré n'en a d'exemples qu'à l'*historique* du mot) ; au premier vers du *Remercîment au Roi* (tome III, p. 295) et au vers 61 du *Tartuffe* (tome IV, p. 402), *scandaliser* est employé dans l'acception de *révolter, indigner*; le réfléchi *se scandaliser* l'est au sens de *se fâcher, se formaliser*, ci-dessus, p. 150.

3. Votre intendant. (1674, 82, 1734.)

HARPAGON.

Traître, il s'agit d'autre chose que de souper; et je veux que tu me dises des nouvelles de l'argent qu'on m'a pris.

MAÎTRE JACQUES.

On vous a pris de l'argent?

HARPAGON.

Oui, coquin; et je m'en vais te pendre[1], si tu ne me le rends.

LE COMMISSAIRE[2].

Mon Dieu! ne le maltraitez point. Je vois à sa mine qu'il est honnête homme[3], et que sans se faire mettre en prison, il vous découvrira ce que vous voulez savoir. Oui, mon ami, si vous nous confessez la chose, il ne vous sera fait aucun mal, et vous serez récompensé comme il faut par votre maître. On lui a pris aujourd'hui son argent, et il n'est pas que vous ne sachiez quelques nouvelles de cette affaire.

MAÎTRE JACQUES, à part[4].

Voici justement ce qu'il me faut pour me venger de notre intendant : depuis qu'il est entré céans, il est le favori, on n'écoute que ses conseils ; et j'ai aussi sur le cœur les coups de bâton de tantôt[5].

1. Te faire pendre. (1674, 82, 1734.)

2. LE COMMISSAIRE, *à Harpagon.* (1734.)

3. Voilà bien « honnête homme » au sens de *probe* qu'il a aujourd'hui.

4. Mᵉ JACQUES, *bas, à part.* (1734.)

5. « On est fâché, dit Auger, de voir que ce bon maître Jacques veuille faire pendre un homme uniquement pour se venger des coups de bâton qu'il a reçus de lui. Mais peut-être qu'il dit dans son âme, comme le Charlot du *Mari retrouvé* (*scène XVI*) [a] : « Je nous dédirons quand on sera prêt de *le* pendre. » Ce Charlot, dans la comédie de Dancourt (*scène XV*), subit un interrogatoire semblable à celui que va subir maître Jacques. Comme il ne sait rien, il n'a rien à dire; mais le bailli lui fournit des réponses, et cet honnête magistrat reçoit, à titre de déposition, tout ce qu'il a lui-même suggéré au prétendu témoin, qui, comme maître Jacques, ne dépose que par esprit de vengeance. L'imitation est sensible, et la copie n'est pas indigne de l'original. »

[a] *Le Mari retrouvé* de Dancourt, comédie en prose, en un acte, fut, d'après les frères Parfaict (tome XIV, p. 105), représenté en octobre 1698.

MAÎTRE JACQUES.

Elle est de couleur.... là, d'une certaine couleur.. — Ne sauriez-vous m'aider à dire ?

HARPAGON.

Euh[1] ?

MAÎTRE JACQUES.

N'est-elle pas rouge ?

HARPAGON.

Non, grise.

MAÎTRE JACQUES.

Eh ! oui, gris-rouge : c'est ce que je voulois dire.

HARPAGON.

Il n'y a point de doute : c'est elle assurément[2]. Écrivez, Monsieur, écrivez sa déposition. Ciel ! à qui désormais se fier ? Il ne faut plus jurer de rien ; et je crois après cela que je suis homme à me voler moi-même.

MAÎTRE JACQUES[3].

Monsieur, le voici qui revient. Ne lui allez pas dire au moins que c'est moi qui vous ai découvert cela.

1. Hé? (1734.)

2. L'interrogatoire subi par maître Jacques ressemble beaucoup à la conversation entre Éraste et Pourceaugnac sur la ville natale et la famille de ce dernier (*acte I, scène IV*). Éraste, qui ne connaît ni l'une ni l'autre, en parle à tort et à travers ; mais redressé et, pour ainsi dire, soufflé à mesure par Pourceaugnac lui-même, il finit par lui persuader qu'il a longtemps habité Limoges, et beaucoup fréquenté tous les Pourceaugnacs ; et notre gentilhomme limousin s'écrie : « Il dit toute la parenté », de même qu'Harpagon s'écrie : « Il n'y a point de doute, c'est elle assurément. » La passion fait chez celui-ci le même effet que la sottise chez l'autre.... (*Note d'Auger.*)

3. Me Jacques, *à Harpagon.* (1734.)

SCÈNE III.

VALÈRE, HARPAGON, LE COMMISSAIRE, SON CLERC, MAITRE JACQUES[1].

HARPAGON.

Approche : viens confesser l'action la plus noire, l'attentat le plus horrible qui jamais ait été commis.

VALÈRE.

Que voulez-vous, Monsieur?

HARPAGON.

Comment, traître, tu ne rougis pas de ton crime?

VALÈRE.

De quel crime voulez-vous donc parler?

HARPAGON.

De quel crime je veux parler, infâme? comme si tu ne savois pas ce que je veux dire. C'est en vain que tu prétendrois de le déguiser : l'affaire est découverte, et l'on vient de m'apprendre tout. Comment abuser ainsi de ma bonté, et s'introduire exprès chez moi pour me trahir? pour me jouer un tour de cette nature?

VALÈRE.

Monsieur, puisqu'on vous a découvert tout, je ne veux point chercher de détours et vous nier la chose.

1. HARPAGON, VALÈRE, UN COMMISSAIRE, Me JACQUES. (1734.) — Cette scène répond à la scène X de l'acte IV de *l'Aululaire* (vers 689-760); elle sort d'autres incidents, elle est conduite et prolongée avec un art tout original; mais c'est à Plaute qu'est due l'équivoque si naturelle et si gaie qu'y fait naître la double préoccupation de l'avare volé et de l'amant secret : voyez la *Notice*, ci-dessus, p. 16. — Un quiproquo de même genre se trouve dans la scène II de l'acte V des *Esprits*, cette comédie de la Rivey qui vient d'être citée au grand monologue; mais l'imitation de la scène latine y est si faible qu'elle est à peine à mentionner.

MAÎTRE JACQUES[1].

Oh, oh! aurois-je deviné sans y penser?

VALÈRE.

C'étoit mon dessein de vous en parler, et je voulois attendre pour cela des conjonctures favorables; mais puisqu'il est ainsi, je vous conjure de ne vous point fâcher, et de vouloir entendre mes raisons.

HARPAGON.

Et quelles belles raisons peux-tu me donner, voleur infâme?

VALÈRE.

Ah! Monsieur, je n'ai pas mérité ces noms. Il est vrai que j'ai commis une offense envers vous; mais, après tout, ma faute est pardonnable.

HARPAGON.

Comment, pardonnable? Un guet-apens[2]? un assassinat de la sorte?

VALÈRE.

De grâce, ne vous mettez point en colère. Quand vous m'aurez ouï, vous verrez que le mal n'est pas si grand que vous le faites.

HARPAGON.

Le mal n'est pas si grand que je le fais! Quoi? mon sang, mes entrailles, pendard?

VALÈRE.

Votre sang, Monsieur, n'est pas tombé dans de mauvaises mains. Je suis d'une condition à ne lui point faire de tort, et il n'y a rien en tout ceci que je ne puisse bien réparer.

1. Mᵉ Jacques, *à part.* (1734.)

2. L'Académie écrit, depuis 1762, *guet-apens*, mais, dans ses trois premières éditions, *guet-à-pens*, qui est aussi l'orthographe de nos textes de 1730 et de 1733; nos plus anciennes éditions ont *guet-à-pend* ou *guet-à-pent;* celle de 1734, *guet-appens.*

HARPAGON.

C'est bien mon intention, et que tu me restitues ce que tu m'as ravi.

VALÈRE.

Votre honneur, Monsieur, sera pleinement satisfait.

HARPAGON.

Il n'est pas question d'honneur là dedans. Mais, dis-moi, qui t'a porté à cette action?

VALÈRE.

Hélas! me le demandez-vous?

HARPAGON.

Oui, vraiment, je te le demande.

VALÈRE.

Un dieu qui porte les excuses de tout ce qu'il fait faire : l'Amour[1].

HARPAGON.

L'Amour?

VALÈRE.

Oui.

HARPAGON.

Bel amour, bel amour, ma foi! l'amour de mes louis d'or.

VALÈRE.

Non, Monsieur, ce ne sont point vos richesses qui m'ont tenté; ce n'est pas cela qui m'a ébloui, et je pro-

1. L'amant de Plaute dit aussi (un peu plus sérieusement) qu'il a cédé à la puissance d'un dieu, en donnant évidemment le même sens restreint au mot *dieu* :

EUCLIO.

. . . . *Quid ego emerui, adulescens, mali,*
Quamobrem ita faceres, meque meosque perditum ires liberos?

LYCONIDES.

Deus inpulsor mihi fuit, is me ad illam inlexit.
(*L'Aululaire*, vers 693-695.)

« EUCLION. Quel mal vous ai-je fait, jeune homme, pour me traiter ainsi et me perdre moi et mes enfants? LYCONIDE. C'est un dieu qui m'a séduit et m'a entraîné vers elle. » (*Traduction de Sommer.*)

teste de ne prétendre rien à tous vos biens, pourvu que vous me laissiez celui que j'ai.

HARPAGON.

Non ferai[1], de par tous les diables! je ne te le laisserai pas. Mais voyez quelle insolence de vouloir retenir le vol qu'il m'a fait!

VALÈRE.

Appelez-vous cela un vol?

HARPAGON.

Si je l'appelle un vol? Un trésor comme celui-là!

VALÈRE.

C'est un trésor, il est vrai, et le plus précieux que vous ayez sans doute; mais ce ne sera pas le perdre que de me le laisser. Je vous le demande à genoux, ce trésor plein de charmes; et pour bien faire, il faut que vous me l'accordiez.

HARPAGON.

Je n'en ferai rien. Qu'est-ce à dire cela?

VALÈRE.

Nous nous sommes promis une foi mutuelle, et avons fait serment de ne nous point abandonner.

HARPAGON.

Le serment est admirable, et la promesse plaisante!

VALÈRE.

Oui, nous nous sommes engagés[2] d'être l'un à l'autre à jamais.

HARPAGON.

Je vous en empêcherai bien[3], je vous assure.

VALÈRE.

Rien que la mort ne nous peut séparer.

1. Abréviation connue et jadis courante, pour « Je n'en ferai rien », que nous avons quelques lignes plus loin.

2. Oui, nous sommes engagés. (1682.)

3. Je vous empècherai bien. (1670, 75 A, 84 A.)

HARPAGON.

C'est être bien endiablé après mon argent[1].

VALÈRE.

Je vous ai déjà dit, Monsieur, que ce n'étoit point l'intérêt qui m'avoit poussé à faire ce que j'ai fait. Mon cœur n'a point agi par les ressorts que vous pensez, et un motif plus noble m'a inspiré cette résolution.

HARPAGON.

Vous verrez que c'est par charité chrétienne qu'il veut avoir mon bien; mais j'y donnerai bon ordre; et la justice, pendard effronté, me va faire raison de tout.

VALÈRE.

Vous en userez comme vous voudrez, et me voilà prêt à souffrir toutes les violences qu'il vous plaira; mais je vous prie de croire, au moins, que, s'il y a du mal, ce n'est que moi qu'il en faut accuser, et que votre fille en tout ceci n'est aucunement coupable.

HARPAGON.

Je le crois bien, vraiment; il seroit fort étrange que ma fille eût trempé dans ce crime. Mais je veux ravoir mon affaire[2], et que tu me confesses en quel endroit tu me l'as enlevée.

VALÈRE.

Moi? je ne l'ai point enlevée, et elle est encore chez vous.

1. C'est en vouloir à mon argent avec une fureur diabolique. Molière a fait dire non moins heureusement au Médecin malgré lui (acte III, scène I, tome VI, p. 98) : « Vous ne sauriez croire.... de quelle façon chacun est endiablé à me croire habile homme. »

2. Ce qui m'appartient, mon bien, comme ci-après, au début de la scène VI. Mais le mot surprend ici : n'est-il pas fait pour mettre fin à toute méprise, ne pouvant absolument pas s'entendre d'Élise? C'est la critique que fait Auger; mais ne peut-on pas répondre qu'à dessein Molière amène peu à peu la cessation du quiproquo, qu'il ménage la transition? La non-intelligence de cet indice marque bien le trouble de Valère : on comprend que tout entiers à leur erreur et à leur passion, les deux interlocuteurs ne remarquent pas et laissent passer tel ou tel premier mot impropre, mal applicable.

HARPAGON.

Ô ma chère cassette! Elle[1] n'est point sortie de ma maison?

VALÈRE.

Non, Monsieur.

HARPAGON.

Hé! dis-moi donc un peu[2] : tu n'y as point touché?

VALÈRE.

Moi, y toucher? Ah! vous lui faites tort, aussi bien qu'à moi; et c'est d'une ardeur toute pure et respectueuse que j'ai brûlé pour elle.

HARPAGON[3].

Brûlé pour ma cassette!

VALÈRE.

J'aimerois mieux mourir que de lui avoir fait paroître aucune pensée offensante : elle est trop sage et trop honnête pour cela.

HARPAGON[4].

Ma cassette trop honnête!

VALÈRE.

Tous mes desirs se sont bornés à jouir de sa vue; et rien de criminel n'a profané la passion que ses beaux yeux m'ont inspirée.

HARPAGON[5].

Les beaux yeux de ma cassette! Il parle d'elle comme un amant d'une maîtresse.

VALÈRE.

Dame Claude, Monsieur, sait la vérité de cette aventure, et elle vous peut rendre témoignage[6]....

1. HARPAGON, *bas, à part.* Ô ma chère cassette! (*Haut.*) Elle. (1734.)
2. Hé! dis-moi un peu. (*Ibidem.*)
3. HARPAGON, *à part.* (*Ibidem.*) — 4. HARPAGON, *à part.* (*Ibidem.*)
5. HARPAGON, *à part.* (*Ibidem.*)
6. Il a été dit tout au début de la pièce (ci-dessus, p. 57) que la servante était dans le secret des deux amants.

HARPAGON.

Quoi? ma servante est complice de l'affaire?

VALÈRE.

Oui, Monsieur, elle a été témoin de notre engagement; et c'est après avoir connu l'honnêteté de ma flamme, qu'elle m'a aidé à persuader votre fille de me donner sa foi, et recevoir[1] la mienne.

HARPAGON.

Eh? Est-ce que la peur de la justice le fait extravaguer? Que nous[2] brouilles-tu ici de ma fille[3]?

VALÈRE.

Je dis, Monsieur, que j'ai eu toutes les peines du monde à faire consentir sa pudeur à ce que vouloit mon amour.

HARPAGON.

La pudeur de qui?

VALÈRE.

De votre fille; et c'est seulement depuis hier qu'elle a pu se résoudre à nous signer mutuellement une promesse de mariage.

HARPAGON.

Ma fille t'a signé une promesse de mariage!

VALÈRE.

Oui, Monsieur, comme de ma part je lui en ai signé une.

HARPAGON.

Ô Ciel! autre disgrâce!

MAÎTRE JACQUES[4].

Écrivez, Monsieur, écrivez.

1. Et de recevoir. (1734.)

2. Hé! (*A part.*) Est-ce que, etc. (*A Valère.*) Que nous. (*Ibidem.*)

3. Quel embrouillement, quel galimatias (c'est le mot de Valère un peu plus loin) viens-tu faire ici de ma fille et de mon argent?

4. Me Jacques, *au Commissaire.* (1734.)

HARPAGON.

Rengrégement[1] de mal! surcroît de désespoir[2]! Allons, Monsieur, faites le dû de votre charge, et dressez-lui-moi son procès, comme larron, et comme suborneur[3].

VALÈRE.

Ce sont des noms qui ne me sont point dus; et quand on saura qui je suis....

SCÈNE IV.

ÉLISE, MARIANE, FROSINE, HARPAGON, VALÈRE, MAITRE JACQUES, LE COMMISSAIRE, SON CLERC.

HARPAGON.

Ah[4]! fille scélérate! fille indigne d'un père comme moi! c'est ainsi que tu pratiques les leçons que je t'ai

1. *Rengrégement*, augmentation, accroissement, redoublement, ne se dit que du mal. Ce mot, formé de l'ancien comparatif *greindre, greigneur*, « plus grand[a] », est donné par l'Académie dans toutes ses éditions, même encore la 7e (1878); il est noté comme commençant à vieillir dans la 2de et la 3e (1718, 1740), et comme vieux à partir de la 4e (1762). Le verbe d'où le nom dérive a été employé par la Fontaine dans *la Matrone d'Éphèse* (le VIe conte de la Ve partie) :

Chacun rendit par là sa douleur rengrégée.

2. L'Euclion de Plaute exprime presque la même plainte, dès qu'il a compris l'aveu de l'amant de sa fille (vers 758 et 759) :

Perii oppido!
Ita mihi ad malum malæ res plurimæ se adglutinant.

3. Dans l'édition de 1682, sans doute d'après une tradition qu'a également suivie l'éditeur de 1734, maître Jacques répète ces derniers mots : « Comme larron, et comme suborneur. »

4. HARPAGON, ÉLISE, MARIANE, VALÈRE, FROSINE, Me JACQUES, UN COMMISSAIRE.

HARPAGON. Ah! (1734.)

a Voyez le *Dictionnaire de Littré*, à RENGRÉGER.

données? Tu te laisses prendre d'amour pour un voleur infâme, et tu lui engages ta foi sans mon consentement? Mais vous serez trompés l'un et l'autre. Quatre bonnes murailles me répondront de ta conduite; et une bonne potence[1] me fera raison de ton audace[2].

VALÈRE.

Ce ne sera point votre passion qui jugera l'affaire; et l'on m'écoutera, au moins, avant que de me condamner.

HARPAGON.

Je me suis abusé de dire une potence, et tu seras roué tout vif.

ÉLISE, *à genoux devant son père*[3].

Ah! mon père, prenez des sentiments un peu plus humains, je vous prie, et n'allez point pousser les choses dans les dernières violences du pouvoir paternel. Ne vous laissez point entraîner aux premiers mouvements de votre passion, et donnez-vous le temps de considérer ce que vous voulez faire. Prenez la peine de mieux voir celui dont vous vous offensez[4] : il est tout autre que vos

1. *A Élise.* Quatre bonnes murailles, etc. *A Valère.* Et une bonne potence. (1734.)

2. De son audace. (1670, 74, 75 A, 84 A, 94 B.) — Et une bonne potence, pendard effronté, me feront raison de son audace. (1682.) — Cette leçon fautive de 1682, où il faut substituer *fera* à *feront* et *ton* à *son*, marque bien, par l'apostrophe : « pendard effronté, » le jeu de scène que suppose le « *ton* audace » du texte original. Toutes les éditions de 1692-1733 ont corrigé la seconde faute; la plupart ont gardé la première.

3. ÉLISE, *aux genoux d'Harpagon.* (1734.)

4. Celui par qui vous vous tenez offensé, celui qui vous a offensé. Dans sa remarque sur *Certains régimes de verbes usités par quelques auteurs célèbres, qu'il ne faut pas imiter en cela*, Vaugelas recommande[a] de dire *s'offenser contre quelqu'un* au lieu de *s'offenser de quelqu'un.* L'Académie n'approuva ni l'une ni l'autre de ces constructions, si l'on en croit une note publiée sous son nom en 1704[b] : « *S'offenser de* ne se dit point des personnes. Il se dit seulement des choses.... M. de Vaugelas marque qu'il faut dire *s'of-*

[a] Page 299 de l'édition de 1670.

[b] Voyez p. 409 du volume in-4° intitulé : *Observations de l'Académie françoise sur les Remarques de M. de Vaugelas.*

yeux ne le jugent; et vous trouverez moins étrange que je me sois donnée à lui, lorsque vous saurez que sans lui vous ne m'auriez plus il y a longtemps. Oui, mon père, c'est celui qui me sauva de ce grand péril que vous savez que je courus dans l'eau, et à qui vous devez la vie de cette même fille dont....

HARPAGON.

Tout cela n'est rien; et il valoit bien mieux pour moi qu'il te laissât noyer que de faire ce qu'il a fait.

ÉLISE.

Mon père, je vous conjure, par l'amour paternel, de me....

HARPAGON.

Non, non, je ne veux rien entendre; et il faut que la justice fasse son devoir.

MAÎTRE JACQUES[1].

Tu me payeras mes coups de bâton.

FROSINE[2].

Voici un étrange embarras.

SCÈNE V.

ANSELME, HARPAGON, ÉLISE, MARIANE, FROSINE, VALÈRE, MAITRE JACQUES, LE COMMISSAIRE, SON CLERC[3].

ANSELME.

Qu'est-ce, Seigneur Harpagon? je vous vois tout ému.

fenser contre quelqu'un, au lieu de *s'offenser de quelqu'un.* Cette façon de parler n'est point naturelle. Il faut dire *s'offenser de ce que quelqu'un a dit ou fait....* »

1. Me Jacques, *à part.* (1734.) — 2. Frosine, *à part.* (*Ibidem.*)

3. Valère, un commissaire, Me Jacques. (*Ibidem.*)

HARPAGON.

Ah! Seigneur Anselme, vous me voyez le plus infortuné de tous les hommes; et voici bien du trouble et du désordre au contrat que vous venez faire! On m'assassine dans le bien, on m'assassine dans l'honneur; et voilà un traître, un scélérat, qui a violé tous les droits les plus saints, qui s'est coulé chez moi sous le titre de domestique, pour me dérober mon argent et pour me suborner ma fille.

VALÈRE.

Qui songe à votre argent, dont vous me faites un galimatias?

HARPAGON.

Oui, ils se sont donné[1] l'un et l'autre[2] une promesse de mariage. Cet affront vous regarde, Seigneur Anselme, et c'est vous qui devez vous rendre partie contre lui, et faire toutes[3] les poursuites de la justice, pour vous venger de son insolence.

ANSELME.

Ce n'est pas mon dessein de me faire épouser par force, et de rien prétendre à un cœur qui se seroit donné; mais pour vos intérêts, je suis prêt à les embrasser ainsi que les miens propres.

HARPAGON.

Voilà Monsieur qui est un honnête commissaire, qui n'oubliera rien, à ce qu'il m'a dit, de la fonction de son office.[4] Chargez-le comme il faut, Monsieur, et rendez les choses bien criminelles.

VALÈRE.

Je ne vois pas quel crime on me peut faire de la pas-

1. Tous nos textes ont ici l'accord fautif : *donnés*.
2. L'un à l'autre. (1718, 30, 33, 34.)
3. Et faire à vos dépens toutes. (1682, 1734.)
4. *Au Commissaire, montrant Valère.* (1734.)

[illegible] supplice où vous [illegible] être [illegible] pour notre engagement [illegible]

[illegible]

[illegible] je mande aujourd'hui [illegible] que de [illegible] obscurité, [illegible] nom illustre [illegible]

[illegible]

[illegible] pour me parer de [illegible] et que tout [illegible] de ma naissance.

[illegible]

[illegible] vous allez dire. [illegible] vous parlez[3] [illegible] Naples est connu, et qui [illegible] que vous ferez.

[illegible][4].

[illegible] et si Naples [illegible] Don Thomas d'Alburci?

[illegible]

[illegible] gens l'ont connu [illegible]

[illegible]

[illegible] Thomas ni de Don Martin.

[illegible]

[illegible] trop fier, trop bien [illegible]

[illegible]

[illegible] d'Alburcy. »

[illegible] (1682.) — Harp-

ANSELME.

De grâce, laissez-le parler, nous verrons ce qu'il en veut dire[1].

VALÈRE.

Je veux dire[2] que c'est lui qui m'a donné le jour.

ANSELME.

Lui?

VALÈRE.

Oui.

ANSELME.

Allez; vous vous moquez. Cherchez quelque autre histoire, qui vous puisse mieux réussir, et ne prétendez pas vous sauver sous cette imposture.

VALÈRE.

Songez à mieux parler. Ce n'est point une imposture; et je n'avance rien qu'il[3] ne me soit aisé de justifier.

ANSELME.

Quoi? vous osez vous dire fils de Dom Thomas d'Alburcy?

VALÈRE.

Oui, je l'ose; et je suis prêt de soutenir cette vérité contre qui que ce soit.

ANSELME.

L'audace est merveilleuse. Apprenez, pour vous con-

gon, voyant deux chandelles allumées, en souffle une. (1734.) — Sur ce jeu de scène, voyez la *Notice*, p. 39 et 40. Le trait faisait peut-être allusion à une anecdote racontée par Tallemant des Réaux[a] : le président Chamrond, vieil avare, se trouvant, au dix-septième jour de la maladie qui l'emporta en 1658, presque à l'extrémité, se réveille pour dire à une servante : « Charlotte, à quoi bon deux chandelles? Éteignez-en une. »

1. Ce qu'il veut dire. (1670.)

2. Je veux en dire. (1682.)

3. Et je n'avance rien ici qu'il. (*Ibidem.*) — L'édition de 1670 omet ce membre de phrase.

[a] Tome VI des *Historiettes*, p. 459.

fondre, qu'il y a seize ans pour le moins que l'homme dont vous nous parlez périt sur mer avec ses enfants et sa femme, en voulant dérober leur vie aux cruelles persécutions qui ont accompagné les désordres de Naples, et qui en firent exiler plusieurs nobles familles[1].

VALÈRE.

Oui; mais apprenez, pour vous confondre, vous, que son fils, âgé de sept ans, avec un domestique, fut sauvé de ce naufrage par un vaisseau espagnol, et que ce fils sauvé est celui qui vous parle; apprenez que le capitaine de ce vaisseau, touché de ma fortune, prit amitié pour moi; qu'il me fit élever comme son propre fils, et que les armes furent mon emploi dès que je m'en trouvai capable; que j'ai su depuis peu que mon père n'étoit point mort, comme je l'avois toujours cru; que passant ici pour l'aller chercher, une aventure, par le Ciel concertée, me fit voir la charmante Élise; que cette vue me rendit esclave de ses beautés[2]; et que la violence de mon amour, et les sévérités de son père, me firent prendre la résolution de m'introduire dans son logis, et d'envoyer un autre à la quête de mes parents.

ANSELME.

Mais quels témoignages encore, autres que vos paroles, nous peuvent assurer que ce ne soit point une fable que vous ayez bâtie sur une vérité?

1. L'action de cette comédie n'ayant point d'époque déterminée, Molière a pu parler à l'aventure des *désordres* de Naples, pays où ont éclaté beaucoup de révolutions. Il est possible aussi (*et nous le croyons plus probable*) qu'il ait fait allusion à la révolution populaire dont Masaniello fut l'auteur, le héros et bientôt la victime, et pendant laquelle, en effet, les familles nobles eurent à souffrir de *cruelles persécutions*. Cette révolution eut lieu en 1647 et 1648 : c'était une vingtaine d'années avant la représentation de *l'Avare*, et l'âge des divers personnages s'accorde assez bien avec cette date. (*Note d'Auger.*)

2. De ces beautés. (1670; variante qui supposerait un geste.)

VALÈRE.

Le capitaine espagnol ; un cachet de rubis qui étoit à mon père ; un bracelet d'agate que ma mère m'avoit mis au bras ; le vieux Pedro, ce domestique qui se sauva avec moi du naufrage.

MARIANE.

Hélas ! à vos paroles je puis ici répondre, moi, que vous n'imposez point ; et tout ce que vous dites me fait connoître clairement que vous êtes mon frère.

VALÈRE.

Vous ma sœur ?

MARIANE.

Oui. Mon cœur s'est ému dès le moment que vous avez ouvert la bouche ; et notre mère, que vous allez ravir, m'a mille fois entretenue des disgrâces de notre famille. Le Ciel ne nous fit point aussi[1] périr dans ce triste naufrage ; mais il ne nous sauva la vie que par la perte de notre liberté ; et ce furent des corsaires qui nous recueillirent, ma mère et moi, sur un débris de notre vaisseau. Après dix ans d'esclavage, une heureuse fortune nous rendit notre liberté, et nous retournâmes dans Naples, où nous trouvâmes tout notre bien vendu, sans y pouvoir trouver des nouvelles de notre père. Nous passâmes à Gênes, où ma mère alla ramasser quelques malheureux restes d'une succession qu'on avoit déchirée ; et de là, fuyant la barbare injustice de ses parents, elle vint en ces lieux, où elle n'a presque vécu que d'une vie languissante.

ANSELME.

Ô Ciel ! quels sont les traits de ta puissance ! et que tu fais bien voir qu'il n'appartient qu'à toi de faire des

1. *Aussi* équivaut encore ici, comme souvent, à *non plus* (voyez tome VI, p. 562, note 4).

miracles! Embrassez-moi, mes enfants, et mêlez tous deux vos transports à ceux de votre père.

VALÈRE.

Vous êtes notre père?

MARIANE.

C'est vous que ma mère a tant pleuré?

ANSELME.

Oui, ma fille, oui, mon fils, je suis Dom Thomas d'Alburcy, que le Ciel garantit des ondes avec tout l'argent qu'il portoit, et qui vous ayant tous crus morts durant plus de seize ans, se préparoit, après de longs voyages, à chercher dans l'hymen d'une douce et sage personne la consolation de quelque nouvelle famille. Le peu de sûreté que j'ai vu pour ma vie à retourner à Naples, m'a fait y renoncer pour toujours; et ayant su trouver moyen d'y faire vendre ce que j'avois[1], je me suis habitué ici, où, sous le nom d'Anselme, j'ai voulu m'éloigner les chagrins de cet autre nom[2] qui m'a causé tant de traverses[3].

HARPAGON[4].

C'est là votre fils?

ANSELME.

Oui.

HARPAGON.

Je vous prends à partie, pour me payer dix mille écus qu'il m'a volés.

ANSELME.

Lui, vous avoir volé?

1. Ce que j'y avois. (1682.)

2. J'ai voulu éloigner de moi les souvenirs pénibles attachés à cet autre nom. *Détourner* a été construit de même avec un régime indirect de personne, ci-dessus, p. 155, au 2ᵈ renvoi.

3. Sur ce dénouement romanesque des deux intrigues amoureuses de la comédie, voyez la *Notice*, p. 23 et 24.

4. HARPAGON, *à Anselme*. (1734.)

HARPAGON.

Lui-même.

VALÈRE.

Qui vous dit cela ?

HARPAGON.

Maître Jacques.

VALÈRE[1].

C'est toi qui le dis?

MAÎTRE JACQUES.

Vous voyez que je ne dis rien.

HARPAGON.

Oui : voilà Monsieur le Commissaire qui a reçu sa déposition.

VALÈRE.

Pouvez-vous me croire capable d'une action si lâche?

HARPAGON.

Capable ou non capable, je veux ravoir mon argent.

SCÈNE VI.

CLÉANTE, VALÈRE, MARIANE, ÉLISE, FROSINE, HARPAGON, ANSELME, MAITRE JACQUES, LA FLÈCHE, LE COMMISSAIRE, SON CLERC[2].

CLÉANTE.

Ne vous tourmentez point, mon père, et n'accusez personne. J'ai découvert des nouvelles de votre affaire, et je viens ici pour vous dire que, si vous voulez vous

1. VALÈRE, *à Me Jacques.* (1734.)

2. SCÈNE DERNIÈRE.

HARPAGON, ANSELME, ÉLISE, MARIANE, CLÉANTE, VALÈRE, FROSINE, UN COMMISSAIRE, Me JACQUES, LA FLÈCHE. (*Ibidem.*)

résoudre à me laisser épouser Mariane, votre argent vous sera rendu[1].

HARPAGON.

Où est-il ?

CLÉANTE.

Ne vous en mettez point[2] en peine : il est en lieu dont je réponds, et tout ne dépend que de moi. C'est à vous de me dire à quoi vous vous déterminez ; et vous pouvez choisir, ou de me donner Mariane, ou de perdre votre cassette.

HARPAGON.

N'en a-t-on rien ôté ?

CLÉANTE.

Rien du tout. Voyez si c'est votre dessein de souscrire à se mariage, et de joindre votre consentement à celui de sa mère, qui lui laisse la liberté de faire un choix entre nous deux.

MARIANE.

Mais vous ne savez pas que ce n'est pas assez que ce consentement, et que le Ciel, avec un frère que vous voyez, vient de me rendre un père dont vous avez[3] à m'obtenir.

ANSELME.

Le Ciel, mes enfants, ne me redonne point à vous pour être contraire à vos vœux. Seigneur Harpagon, vous jugez bien que le choix d'une jeune personne tombera sur le fils plutôt que sur le père. Allons, ne vous faites point dire ce qu'il n'est pas[4] nécessaire d'entendre, et consentez ainsi que moi à ce double hyménée.

1. Votre argent sera rendu. (1670.)
2. Ne vous mettez point. (1710, 18, 30, 33, 34.)
3. MARIANE, *à Cléante*. Mais, etc. (*montrant Valère*) avec un frère, etc. (*montrant Anselme*) un père dont vous avez. (1734.)
4. Ce qu'il n'est point. (1682, 1734.)

HARPAGON.

Il faut, pour me donner conseil, que je voie ma cassette.

CLÉANTE.

Vous la verrez saine et entière.

HARPAGON.

Je n'ai point d'argent à donner en mariage à mes enfants.

ANSELME.

Hé bien ! j'en ai pour eux ; que cela ne vous inquiète point[1].

HARPAGON.

Vous obligerez-vous à faire tous les frais de ces deux mariages ?

ANSELME.

Oui, je m'y oblige : êtes-vous satisfait ?

HARPAGON.

Oui, pourvu que pour les noces vous me fassiez faire un habit.

ANSELME.

D'accord. Allons jouir de l'allégresse que cet heureux jour nous présente.

LE COMMISSAIRE.

Holà ! Messieurs, holà ! tout doucement, s'il vous plaît : qui me payera mes écritures ?

HARPAGON.

Nous n'avons que faire de vos écritures.

LE COMMISSAIRE.

Oui ! mais je ne prétends pas, moi, les avoir faites pour rien[2].

1. EUCLIO.
. . . . *At nihil est dotis quod dem.*
MEGADORUS.
Ne duas.
(*L'Aululaire*, acte II, scène II, vers 195.)

2. Voyez ci-dessus, p. 177, note 2.

HARPAGON[1].

Pour votre payement, voilà un homme que je vous donne à pendre.

MAÎTRE JACQUES.

Hélas! comment faut-il donc faire? On me donne des coups de bâton pour dire vrai, et on me veut pendre pour mentir.

ANSELME.

Seigneur Harpagon, il faut lui pardonner cette imposture.

HARPAGON.

Vous payerez donc le Commissaire?

ANSELME.

Soit. Allons vite faire part de notre joie à votre mère.

HARPAGON.

Et moi, voir ma chère cassette.

1. HARPAGON, *montrant Me Jacques*. (1734.)

FIN DE L'AVARE.

ADDITION A LA NOTE 5 DE LA PAGE 95 DE *L'AVARE*.

Plus une tenture de tapisserie des Amours de Gombaut et de Macée.... Ce passage a donné à la tapisserie citée par Molière une sorte de célébrité. Aussi la curiosité des chercheurs s'est-elle emparée de ce sujet et est-elle parvenue à réunir un ensemble de renseignements que nous allons résumer sommairement.

La tenture de Gombaut et de Macée se composait de huit sujets ou panneaux représentant les principales scènes de la vie champêtre. Les jeux et les plaisirs des paysans font la matière des premiers tableaux; puis viennent les fiançailles, le festin de noce, et enfin la mort du héros de ce drame rustique, où Macée ne paraît que deux ou trois fois et qui pourrait s'appeler plus justement : « Histoire de Gombaut. »

Sur chaque panneau, des strophes, d'une allure bien française et souvent d'une vivacité de termes qui rappelle le langage des fabliaux, offrent le commentaire de la scène représentée. Quelquefois les personnages eux-mêmes conversent entre eux. Chaque pièce compte six strophes de trois vers, suivies d'un couplet final, en cinq vers sur deux rimes, qui renferme, en quelque sorte, la moralité du sujet.

C'est de la versification fabriquée tout exprès pour l'usage des tapissiers, comme les « Dictz moraux pour mettre en tapisserie, » de maître Henri Baude[1]. Par la langue, par leur forme, ces petits poèmes appartiennent à la fin du quinzième siècle, et les costumes, tels qu'ils sont reproduits sur des tentures exécutées à une époque postérieure, ne sont point en contradiction avec cette date. Mais on ne connaît aujourd'hui ni un manuscrit ni une tapisserie de cette suite, remontant aussi haut. La plus ancienne tapisserie de Gombaut et Macée signalée jusqu'à ce jour est du premier quart du seizième siècle : elle se rencontre dans un inventaire des biens de Florimond Robertet, sous la date de 1532. Toutefois les tentures qui existent encore ne peuvent pas être attribuées à une époque plus ancienne que le commencement du dix-septième siècle.

Sous Henri IV, cette églogue populaire, déjà vieille d'un siècle, reprit faveur. On lit dans Félibien[2] : « Guyot, natif de Paris, travailloit aussi, dans le même temps (vers 1600), pour les tapissiers qui étoient aux Gobelins. Vous aurez peut-être vu des ouvrages de cette manufacture où sont représentés Gombaut et Macée.... » D'où l'on peut conclure que certaines pièces de cette suite, celles du moins qui portent la marque de la fabrique de Paris, avaient été exécutées d'après les dessins de Laurent Guyot.

1. Voyez les *Poésies de Henri Baude*, publiées par J. Quicherat, Paris, Aubry, in-8°, 1857.

2. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, édition de 1725, in-12, tome III, p. 327.

Sous le même règne, la suite tout entière, peut-être celle que venait de dessiner Laurent Guyot, d'après de vieux modèles, fut gravée sur bois. Il existe, au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, dans la collection Hennin, cinq gravures représentant les derniers sujets des aventures de Gombaut. Comme le tableau où la Mort apparaît avec sa faux porte le n° VIII, nul doute que la suite complète ne comptât huit sujets. Ajoutons qu'un des motifs, la scène des fiançailles, a été gravé sur cuivre à la même époque. Un exemplaire de cette estampe se trouve dans la même collection. Ni celle-ci, ni les gravures sur bois ne nomment le dessinateur ni le graveur.

Ce qui précède prouve que l'histoire de Gombaut et Macée avait joui, au commencement du dix-septième siècle, par conséquent bien peu de temps avant Molière, d'une véritable popularité. Il n'est donc plus besoin, pour expliquer la mention qu'il en a faite, de supposer, avec Achille Jubinal, que notre poète possédait une de ces tapisseries dans son mobilier, hypothèse d'ailleurs détruite par la publication des *Recherches* d'Eud. Soulié *sur Molière et sur sa famille*.

Voici maintenant un fait, ignoré jusqu'ici, duquel il résulte que, du vivant même de Molière, la tapisserie de Gombaut et Macée n'était pas si dédaignée que le passage de *l'Avare* le donnerait à croire. Dans l'inventaire après décès du maréchal de la Meilleraye[1], grand maître de l'artillerie de France, mort en 1664, on lit cet article : « Une tenture de tapisserie de Gombault et Massée, contenant huit pièces, faisant vingt-cinq aulnes ou environ de cours, sur trois aulnes de hauteur[2], fabrique de Tours, où il y a plusieurs escriteaulx, prisée mil livres. » Ce qui, pour nous, donne à cette mention un intérêt tout particulier, c'est que l'un des deux maîtres tapissiers chargés, en qualité d experts, de l'estimation du mobilier du maréchal, se nomme Jean Pocquelin. L'autre s'appelle François Henri.

Ce Jean Pocquelin est le père de Molière. Notre grand poète avait le même prénom, mais y ajoutait celui de *Baptiste*; un de ses frères s'appelait aussi *Jean*, mais était mort dès 1660, c'est-à-dire avant cet inventaire, tandis que le père ne mourut qu'en 1669[3].

Ici se place, par sa date, la mention faite dans *l'Avare*; puis, pendant plus d'un siècle, notre tapisserie n'est plus nommée nulle part. Éloi Johanneau[4] fut le premier qui appela l'attention sur cette suite et ses légendes,

1. Cet inventaire, encore inédit, dont nous préparons en ce moment la publication, est conservé aux Archives nationales sous la cote Z, 7557.

2. Les pièces conservées à Saint-Lô mesurent uniformément 3 mètres 36 centimètres de hauteur, sur 29 mètres de cours environ. Ces dimensions se rapprochent, sans concorder exactement, des mesures de l'inventaire cité.

3. Voyez JAL, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, à l'article POQUELIN (LES).

4. *Mélanges d'origines étymologiques et de questions grammaticales*, Paris, 1818, in-8°.

en les rapprochant du passage de *l'Avare*. Après lui, Jubinal signala[1] la tenture de neuf pièces, dont une double, qu'il avait vue au château de Laulne, près de Periers (département de la Manche). C'est cette suite qui, léguée par son propriétaire, vers 1840, à la Société archéologique de Saint-Lô, est conservée aujourd'hui au musée de la ville.

Depuis lors, M. Gariel, conservateur de la bibliothèque de Grenoble, a consacré une brochure[2] à la description d'une pièce retrouvée par un professeur du lycée de cette ville.

Tout récemment, l'auteur de la présente note s'est occupé de la tenture de Gombaut et Macée dans son *Histoire de la tapisserie française*[3]; dans cet ouvrage sont citées les huit strophes, de cinq vers chacune, qui forment, on l'a dit, comme la conclusion ou la moralité de chaque panneau. Dans une monographie actuellement en préparation seront développés tous les points qui ne peuvent être que résumés ici; on y trouvera aussi le texte complet des légendes.

L'histoire de Gombaut et de Macée paraît avoir été fréquemment copiée, au dix-septième siècle, dans les ateliers de tapisserie. M. Braquenié en possède une pièce, à la marque de Bruxelles, pour laquelle la poésie primitive a été complétement modifiée. M. Em. Peyre a trouvé dernièrement un panneau d'une exécution très-fine, à la marque de Paris; cette découverte confirme le passage de Félibien cité plus haut. On a vu que la tenture du maréchal de la Meilleraye sortait des ateliers de Tours; quant à la suite du musée de Saint-Lô, elle ne porte ni initiale ni monogramme; mais la grossièreté de la matière et du tissu permet d'en attribuer la fabrication à des ateliers d'un ordre inférieur, comme ceux d'Aubusson ou de Felletin[4].

La suite de Saint-Lô compte neuf pièces : une d'elles est répétée ; de plus, une autre composition paraît avoir été divisée pour fournir deux panneaux étroits; cette circonstance réduit à sept le nombre des sujets. La gravure sur bois, qui a reçu le n° VIII, où paraît la Mort sous la forme d'un squelette fauchant les humains, ne figure pas dans la tenture qui vient du château de Laulne. Peut-être ce sujet ne fut-il pas reproduit en tapisserie, comme trop lugubre pour décorer des salles de réunion. En effet, l'avant-dernière pièce de la suite gravée sur bois, ou la dernière de la suite de Saint-Lô,

1. *Recherches sur l'usage et l'origine des tapisseries à personnages*, Paris, Challamel, 1840, in-8° de 92 pages et 4 planches.

2. *Tapisseries représentant les amours de Gombaut et Macée*, Grenoble, 1863, in-8°, avec 1 planche.

3. HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA TAPISSERIE : *Tapisseries françaises*, par Jules Guiffrey, Paris, Dalloz, 1878-1881, in-fol., avec de nombreuses reproductions de tapisseries.

4. S'il nous paraît inutile d'énumérer ici toutes les pièces de cette tenture signalées depuis quelque temps (on en connaît environ dix-huit ou vingt), il n'est pas sans intérêt d'indiquer au moins celles qui se trouvent dans des collections publiques. Ainsi la ville de Paris possède deux panneaux, d'une fort belle exécution, actuellement déposés au musée de l'hôtel Carnavalet.

se termine par ces vers qui peuvent très-bien servir de conclusion à ce petit drame champêtre :

Voilà comment enfin ira :
Le plaisir soudain finira ;
L'homme devient malade ou vieux ;
Mais, s'il peut parvenir aux cieux
Après la mort, il suffira[1].

Peut-être nous saura-t-on gré de donner à la fin de cette note un spécimen de cette poésie populaire. Nous choisissons les strophes du dernier tableau, de celui qui porte, dans la suite gravée sur bois, le n° VIII ; ce tableau, comme nous venons de le dire, manque à la collection de Saint-Lô, et il a pour sujet la Mort poursuivant, la faux à la main, bergers et bergères, qui se sauvent en toute hâte, abandonnant leurs moutons. Gombaut, appesanti par l'âge et la maladie, s'éloigne avec difficulté, soutenu par deux femmes. Les inscriptions sont ainsi conçues :

1. Hotin, nos pauvres moutons sont
Aux champs, espars ; mangés seront
De ces gros loups, s'on [n']y prend garde.

2. Il vaut mieux que nous les laissions
Alizon, et que nous sauvions :
Danger advient à qui trop tarde.

3. Alons nous trois, pauvre Gombaut,
Le cœur desja quasi me faut ;
Courons le mieux que nous pourrons.

4. Je n'en puis plus, Macée ; il faut
Me soustenir jusques là haut ;
Destruits par ce monstre serons.

5. Catin, voy ceste horrible beste
Qui pour nous bien fascher est preste,
Tenant en sa main une faulx.

6. Plus à craindre elle est que tempeste.
Robin, quelle effroyable teste !
Sauver vivement il nous faut.

7. Vous ne gagnez rien de fuyr ;
Si faudra il enfin venir
Et passer par dessous mes mains.
A ce sont sujects tous humains,
Esperans aux cieux parvenir.

JULES GUIFFREY.

1. Les pièces de Saint-Lô et les autres tapisseries que nous avons pu examiner offrent de nombreuses variantes et beaucoup d'incorrections. Souvent les lettres sont retournées ; souvent aussi, le tapissier, qui n'était probablement pas grand clerc, a tissé une lettre pour une autre, un E par exemple au lieu d'un C, fautes qui rendent le texte fort obscur. Quelquefois le vers est trop court d'une syllabe. Les inscriptions des gravures sur bois sont généralement plus correctes ; c'est sur celle qui porte le n° VII qu'est copié le couplet de cinq vers reproduit ci-dessus.

MONSIEUR
DE POURCEAUGNAC

COMÉDIE-BALLET

FAITE A CHAMBORD, POUR LE DIVERTISSEMENT DU ROI,

AU MOIS DE SEPTEMBRE 1669,

ET REPRÉSENTÉE EN PUBLIC A PARIS, POUR LA PREMIÈRE FOIS,

SUR LE THÉÂTRE DU PALAIS-ROYAL,

LE 15e NOVEMBRE DE LA MÊME ANNÉE 1669,

PAR

LA TROUPE DU ROI

NOTICE.

Voltaire a pu, sans manquer de respect à Molière, donner le nom de farce à la petite comédie de *Monsieur de Pourceaugnac*. Ce fut devant la cour qu'elle fut jouée pour la première fois; c'était pour l'amusement de la cour qu'elle avait été composée. Voilà donc encore une occasion de remarquer que lorsque Molière a, dans quelques scènes,

Quitté, pour le bouffon, l'agréable et le fin[1],

s'il a été trop ami de quelqu'un, ce n'a pas toujours été du peuple, comme l'a dit Boileau, mais souvent du grand Roi, qui voulait se dérider, et souffrait plus volontiers la vue des apothicaires que celle des magots de Téniers.

On était à Chambord, où, pour varier les plaisirs de la chasse, toutes sortes de divertissements y furent mêlés, danses, musique, comédies. On fit venir la troupe de Molière, que l'on garda près de cinq semaines, ainsi que nous l'apprend le *Registre de la Grange :* « Mardi 17 [septembre 1669]. La Troupe est partie pour aller à Chambord. On y a joué, entre plusieurs comédies, le *Pourceaugnac* pour la première fois. Le retour a été le dimanche 20e octobre. » Cette note ne précise pas la date de la première représentation; mais nous la connaissons par la *Gazette* et par une des lettres en vers de

1. *L'Art poétique*, chant III, vers 397. — Le *Bolæana* (p. 50) fait dire aussi à l'auteur de *l'Art poétique* que Molière n'était pas aussi parfait que Térence, parce qu'il « dérogeoit souvent à son génie noble par des plaisanteries grossières qu'il hasardoit en faveur de la multitude, au lieu qu'il ne faut avoir en vue que les honnêtes gens. » Il ne déplaisait pas beaucoup plus aux honnêtes gens qu'à la multitude qu'on égayât Térence d'un peu de Tabarin.

Robinet. Ce fut le 6 octobre 1669. Voici le premier de ces témoignages[1] : « De Chambort,... 7 octobre 1669. — Leurs Majestés continuent de prendre ici le divertissement de la chasse ; et hier Elles eurent celui d'une nouvelle comédie, par la troupe du Roi, entremêlée d'entrées de ballet, et de musique, le tout si bien concerté, qu'il ne se peut rien voir de plus agréable. L'ouverture s'en fit par un délicieux concert, suivi d'une sérénade de voix, d'instruments et de danses ; et dans le 4e intermède il parut grand nombre de masques, qui, par leurs chansons et leurs danses, plurent grandement aux spectateurs. La décoration de la scène étoit pareillement si superbe, que la magnificence n'éclata pas moins en ce divertissement que la galanterie : de manière qu'il n'étoit pas moins digne de cette belle cour que tous ceux qui l'ont précédé. »

De son côté, Robinet écrivait, parlant de la cour[2] :

.... Du mois courant le sixième,
. . . .
Elle eut un régale nouveau,
Également galant et beau,
Et même aussi fort magnifique,
De comédie et de musique,
Avec entr'actes de ballet
D'un genre gaillard et follet,
Le tout venant, non de copiste,
Mais vraiment du seigneur *Baptiste*[3]
Et du sieur *Molière*, intendants
(Malgré tous autres prétendants)
Des spectacles de notre *Sire*.
. . . .
Les actrices et les acteurs
Ravirent leurs grands spectateurs,
Et cette merveilleuse troupe
N'eut jamais tant le vent en poupe.

Dans le titre de la pièce (1re édition, 1670) un mot est a

1. *Gazette* du 12 octobre 1669, p. 996.
2. *Lettre à Madame* du 12 octobre 1669.
3. Jean-Baptiste Lulli, qui avait fait la musique de *Pourceaugnac*. Les contemporains le désignaient familièrement sous ce prénom de Baptiste (écrit *Bâtiste* ici).

remarquer : « *Monsieur de Pourceaugnac*, comédie faite à Chambord pour le divertissement du Roi. » Les éditeurs de 1682 (au tome V), reproduisant ce titre, ajoutèrent : « au mois de septembre 1669. » *Faite* signifie-t-il ici *jouée*, comme on peut le croire ailleurs (voyez ci-après *le Bourgeois gentilhomme*) ? Alors la date ajoutée dans l'édition de 1682 serait inexacte, la première représentation n'ayant pas été donnée en septembre, mais en octobre. On doit donc peut-être entendre que Molière improvisa *Pourceaugnac* à Chambord même, en quelques jours de la seconde quinzaine de septembre, laissant encore le temps à Lulli d'écrire sa musique : nouvel exemple de la rapidité avec laquelle étaient composées et apprises ces petites pièces commandées par le Roi.

La nouvelle comédie ne fut représentée à la ville que vingt-cinq jours après le retour de la troupe, le 15 novembre. Elle y eut un grand succès, comme l'attestent les recettes, d'autant plus dignes d'attention que, jouée le premier jour avec *le Sicilien*, elle tint seule ensuite la scène, sans faire place à d'autres représentations, jusqu'à la fin de cette année 1669. Nous copions le *Registre de la Grange :*

PIÈCE NOUVELLE DE M. DE MOLIÈRE :

Vendredi 15 [novembre 1669]	*Sicilien* et *Pourceaugnac*	1205 #	10 s
Dimanche 17 novembre	*Pourceaugnac*	1249	
Mardi 19	*Pourceaugnac*	849	
Vendredi 22 novembre	*Pourceaugnac*	931	
Dimanche 24	*Pourceaugnac*	995	
Mardi 26	*Idem*	509	10
Vendredi 29	*Idem*	578	10
Dimanche 1er décembre	*Idem*	589	10
Interruption.			
Dimanche 8	*Idem*	685	10
Mardi 10e	*Idem*	579	10
Vendredi 13	*Idem*	653	5
Dimanche 15	*Idem*	883	10
Mardi 17	*Idem*	552	
Vendredi 20e	*Idem*	523	
Dimanche 22	*Idem*	579	15
Mardi. *Néant.*			
Vendredi 27	*Idem*	623	

Dimanche 29 décembre.......	*Pourceaugnac*.......	677*	
Mardi 31..................	*Idem*.............	323	10s [1]

Robinet revenant à *Pourceaugnac*, dans sa *Lettre à Madame* du 23 novembre 1669, en parle comme ayant assisté à deux des premières représentations. Le passage est à citer : il nous apprend que Molière jouait le rôle du gentilhomme limousin, où il était merveilleusement plaisant, et aussi que le bruit courait dès lors d'une malicieuse personnalité, soupçonnée dans la pièce :

Enfin j'ai vu, *semel* et *bis*,
La perle et la fleur des marquis[2]
De la façon du sieur *Molière*,
Si plaisante et si singulière.
Tout est, dans ce sujet follet
De comédie et de ballet,
Digne de son rare génie,
Qu'il tourne certe et qu'il manie
Comme il lui plaît, incessamment,
Avec un nouvel agrément.
Comme il tourne aussi sa personne,
Ce qui pas moins ne nous étonne,
Selon ses sujets, comme il veut,
Il joue autant bien qu'il se peut
Ce marquis de nouvelle fonte,
Dont, par hasard, à ce qu'on conte,
L'original est à Paris,
En colère autant que surpris
De s'y voir dépeint de la sorte.
Il jure, tempête et s'emporte,

1. Deux représentations suivirent encore immédiatement, le 3 et le 5 janvier; sur les représentations de 1670 à 1672, voyez plus loin, p. 224.

2. A la marge : « le marquis de Pourceaugnac ». — Est-ce Robinet qui a imaginé ce marquisat, dont il n'est pas question dans la pièce ? Il faut noter toutefois qu'au tome Ier, imprimé en 1696, des *Hommes illustres*, p. 80, Perrault cite notre comédie sous ce titre : *le Marquis de Pourceaugnac*. Depuis que Molière avait dit : « Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie[a], » peut-être a-t-on voulu voir un marquis dans tout gentilhomme ridicule qu'il mettait en scène.

[a] *L'Impromptu de Versailles*, scène I (tome III, p. 401).

Et veut faire ajourner l'auteur
En réparation d'honneur,
Tant pour lui que pour sa famille,
Laquelle en *Pourceau-gnacs* fourmille.
Peut-être est-ce quelque rieur
Qui de ce conte est inventeur[1].
  Quoi qu'il en soit, voyez la pièce,
Vous tous citoyens de Lutèce :
Vous avouerez de bonne foi
Que c'est un vrai plaisir de roi.

D'un on dit assez vague, et dont Robinet ne garantissait pas l'exactitude, sortit plus tard une légende circonstanciée. Non-seulement « ce marquis de nouvelle fonte » était, en propre original, à Paris, mais il avait été vu sur le théâtre, où il s'était pris de querelle avec les comédiens. Molière, pour le punir de son incartade, le traduisit en ridicule dans sa comédie. On trouve cette anecdote dans Grimarest[2], biographe si souvent mal informé ou même trop inventif. Ce n'est point un témoignage de si peu de valeur qui permettrait d'affirmer que le plaisant personnage n'est pas un portrait fait d'imagination. Certains traits toutefois semblent avoir quelque chose de particulier, d'individuel. N'y a-t-il qu'un type général, une figure de hobereau quelconque, dans cet « avocat de Limoges, » dans cet homme de condition « qui a étudié en droit, » et, malgré la rétractation de l'aveu qu'il en a d'abord fait, le prouve si bien à la manière dont il parle information, ajournement et conflit de juridiction[3] ? De telles singularités, qui nous semblent loin pourtant de faire de *Pourceaugnac*, comme le voudrait Charles Perrault[4], une sorte de première épreuve du *Bourgeois gentilhomme*, ressemblent à un signalement. Et comme Molière s'amuse à taquiner ce souffre-douleurs sur l'air dont la nature a dessiné sa figure, sur la manière dont il est bâti ! Quelle cruauté dans le choix du nom de la victime, auquel la terminaison n'ôte rien de sa transparence ! quel achar-

1. Ces deux derniers vers ne se trouvent point dans tous les exemplaires de la *Lettre en vers*.
2. Voyez *la Vie de M. de Molière*, p. 255 et 256.
3. Acte II, scène x.
4. *Les Hommes illustres*, tome Ier, p. 80.

nement à la persécuter, à lui jouer mille tours! Un personnage en l'air excite-t-il une telle verve de moquerie?

Ce qui frappe encore, dans notre pièce, c'est que Molière ne paraît pas avoir désigné au hasard la ville où il a été chercher son homme. Limoges a grande part dans ses railleries. Est-ce que Limoges est un pays comme un autre, un pays chrétien? Une belle personne est-elle faite pour épouser un Limousin?

Il faut, ce semble, que Molière ait eu, comme Robinet l'avait entendu conter, un modèle vivant, qui se trouvait être de Limoges; et alors ce pays n'a été ridiculisé qu'en vue d'un certain Limousin; ou bien que Limoges ait été le véritable objet de la satire.

Mais alors pourquoi cette hostilité contre une ville, contre une province qui en vaut bien une autre, et, pas plus au dix-septième siècle qu'en tout autre temps, n'aurait dû tant prêter à rire? Voici comment la Fontaine en parlait en 1663, dans une de ses lettres à sa femme : « Je vous donne les gens de Limoges pour aussi fins et aussi polis que peuple de France. Les hommes ont de l'esprit en ce pays-là[1]; » et la Fontaine s'y connaissait. Disons tout cependant. Cette apologie même des Limousins donne à penser. Elle semblerait, par le tour de la phrase, une réponse faite, après expérience, à quelque railleur qui aurait devancé Molière, peut-être à un préjugé répandu. Il faut d'ailleurs citer plus complétement. Après avoir parlé de la table de l'évêque de Limoges et de sa vie de grand seigneur, la Fontaine ajoute : « N'allez pas vous figurer que le reste du diocèse soit malheureux et disgracié du ciel, *comme on se le figure dans nos provinces.* »

Telle était donc, sans qu'on eût attendu *Monsieur de Pourceaugnac*, l'idée qu'on se faisait en Champagne, et sans doute aussi à Paris, du pays limousin, l'idée de quelque chose de disgracieux, de béotien. Tout en protestant, la Fontaine avouait qu'il n'y goûtait pas beaucoup les « coutumes, façon de vivre, occupations, compliments sur tout; » et, malgré sa bienveillance, il faisait quelques réserves, avec une pointe de malice :

1. *OEuvres complètes* de la Fontaine, publiées par M. Ch. Marty-Laveaux, tome III, p. 363.

Ce n'est pas un plaisant séjour :
. . . .
Beaucoup d'ail, et peu de jasmin.

On peut remonter plus haut. Pourquoi Rabelais a-t-il été prendre un écolier limousin[1], pour lui donner à contrefaire « le langaige françois » en écorchant le latin? Pantagruel dit à l'écolier : « Tu es Limosin pour tout potaige, et tu veulx ici contrefaire le Parisian. » Il semble que là nous trouvions la trace d'une ancienne réputation de barbarie, qui, au siècle suivant, avait pu se perpétuer. On aurait donc quelques raisons de penser que Molière n'avait fait que suivre un préjugé populaire.

On a cependant supposé qu'il n'avait pas jeté le ridicule sur Limoges sans quelque motif particulier. C'était, a-t-on dit, une vieille rancune. Au temps où il jouait dans les provinces, les Limousins l'auraient sifflé, dans ses rôles tragiques sans doute, où l'on veut qu'ils n'aient pas eu si grand tort de ne pas le goûter. C'est, il faut le dire, une tradition qui paraît s'être formée à Limoges[2], et peut-être pour le besoin de la cause, le patriotisme local s'y étant toujours beaucoup ému des railleries de notre auteur. On regarde, il est vrai, comme probable, lorsque l'on suit l'itinéraire de la troupe de Molière, qu'en 1649 elle s'arrêta quelque temps à Limoges; mais jusqu'ici les preuves positives ont manqué. On pourrait en voir une, mais qui ne serait pas tout à fait suffisante, dans la connaissance que Molière montre du pays, lorsque les personnages de sa comédie n'oublient ni le cimetière des Arènes, où l'on se promène, ni l'église de Saint-Étienne, ni même le traiteur Petit-Jean, qui n'a pas l'air d'être inventé. On assure qu'il s'est trompé en ornant le vilain mot *Pourceau* de la terminaison *gnac*, au lieu de *gnaud*, qui seule est limousine[3]. De cette petite inexactitude il n'y aurait rien à conclure.

1. *Pantagruel*, chapitre VI.
2. Voyez *Molière, sa vie et ses œuvres*, par M. Jules Claretie, Paris, Lemerre, 1873, p. 48-50, et surtout la note de la page 48.
3. *Ibidem*, p. 48. Pourtant, en jetant les yeux sur une carte du Limousin, on y remarque plus d'un nom en *ac*, même, à trois lieues de Limoges, une petite ville appelée *Solignac*.

M. Eudore Soulié, ayant remarqué que le premier mari de Geneviève Béjard, Léonard de Loménie de Villaubrun, au contrat duquel Molière a signé le 25 novembre 1664, était fils d'un bourgeois de la ville de Limoges, n'a pas regardé comme impossible que l'auteur de *Pourceaugnac* ait pensé à ce beau-frère de sa femme, lorsqu'il a mis sur la scène un gentillâtre limousin[1]. Pour donner à cette supposition quelque solidité, il faudrait connaître des circonstances, qui nous échappent, dans les relations de Molière avec cette famille des Loménie.

Nous avons, dans tout cela, le regret de ne pas sortir des conjectures. Il paraît bien toutefois qu'il y a quelque chose. On aura toujours peine à croire que Pourceaugnac soit une figure dessinée par le seul caprice et que le nom de son pays ait été pris au hasard. Quoi qu'il en soit, on ne peut voir là qu'une petite curiosité anecdotique. Qu'il s'y mêle ou non une personnalité, la pièce est très-gaie : cela suffit. Elle a même quelquefois d'autres mérites que cette gaieté à bride abattue.

La trop facile plaisanterie des lavements nous trouvera-t-elle plus sévère que le majestueux monarque, et nous défendra-t-elle de goûter ce qui, dans le *Pourceaugnac*, n'est pas indigne de Molière? Il n'y a pas une de ses plus légères improvisations qui, dans maint endroit, ne le fasse reconnaître; et celle-ci ne fait pas exception. Une vraie force comique a trouvé place dans les scènes où se poursuit la guerre que l'auteur avait déclarée à la médecine. La consultation des deux docteurs de notre comédie n'est pas, dans son exagération nécessaire au théâtre, une satire moins frappante de vérité, que celle des quatre charlatans de la Faculté dans *l'Amour médecin;* et elle ne la répète pas. La dissertation savante et très-étendue des disciples de Galien y est la piquante nouveauté. M. Maurice Raynaud[2] a fait remarquer qu'elle est aussi fidèlement calquée que la plaisanterie le permettait sur le galénisme à la mode. Molière savait toute cette belle science sur le bout du doigt. Nous ne l'imaginons pas entouré, à Chambord, des notes que lui aurait communiquées son ami et médecin Mauvillain ou de doctes thèses médicales, lorsque,

1. *Recherches sur Molière*, p. 61.
2. *Les Médecins au temps de Molière*, p. 401.

au courant de la plume, comme nous inclinons à le supposer, il y écrivait son *Pourceaugnac*.

Il ne devait pas avoir là sous les yeux plus de pièces de théâtre ou de recueils de vieux contes que de livres de médecine. Lorsque Robinet a dit que notre comédie n'est pas œuvre « de copiste[1], » on peut entendre, besoin de rime à part, qu'il a voulu en louer l'originalité. Elle n'est pas douteuse en effet. S'il y a des scènes de *Monsieur de Pourceaugnac* où l'on a cru remarquer quelques emprunts, il ne faut probablement songer qu'à des réminiscences, dont à peine il a dû se rendre compte. Il y avait une large provision dans sa mémoire.

Voyons ce que les commentateurs ont découvert. L'endroit où les deux fourbes, Sbrigani et Nérine, font échange de compliments sur leur coquinerie et sur leurs démêlés avec la justice, a rappelé à quelques-uns une scène de *l'Asinaire*[2] de Plaute, qui nous montre également les deux esclaves Léonide et Liban se tressant l'un à l'autre des couronnes pour tant d'exploits de pendards et tant d'étrivières reçues. La ressemblance des deux dialogues est grande. Il se peut cependant que Molière se soit plutôt souvenu des comédies italiennes, dans lesquelles avaient passé quelques figures du théâtre latin, et se retrouvaient les esclaves effrontés de Plaute, devenus des valets de sac et de corde ou de bas intrigants qui vivent d'industrie. Ce sont des types que notre théâtre a souvent reproduits. Nous ne saurions dire, par exemple, si le Sage, dans *Crispin rival de son maître*, a pris aux Italiens ou à Molière les personnages de Crispin et de Labranche, qui, dans une scène surtout, pleine de leurs impudentes forfanteries[3], font si bien souvenir de Sbrigani et de Nérine.

On a signalé[4], dans *Pourceaugnac*, un autre rapprochement à faire avec une comédie de Plaute, *les Ménechmes*. Le vieux beau-père de Ménechme d'Épidamne, persuadé sérieusement que son gendre est devenu fou, le met entre les mains d'un médecin, qui lui fait subir un interrogatoire[5], à la façon des médecins chargés de guérir le gentilhomme limousin. Il est vrai que l'Éraste de Molière et ses complices ne croient pas à

1. Voyez ci-dessus, p. 212. — 2. Acte III, scène II.
3. La scène III. — 4. Voyez Cailhava, *Études sur Molière*, p. 241.
5. *Les Ménechmes*, acte V, scènes IV et V.

la folie de celui-ci et qu'ils l'ont imaginée pour le persécuter. Voilà la différence : elle n'empêche pas la situation comique d'être à peu près la même.

S'il faut absolument que Molière ait été aidé par quelque souvenir, il est assez naturel de penser d'abord à celui-là. On en a supposé quelques autres, qu'il aurait dû aller chercher plus loin, dans des livres moins connus, et probablement moins familiers à sa mémoire.

On trouve dans l'*Histoire générale des larrons*[1].... un récit *de la plaisante tragédie jouée par un voleur chez un drapier de la rue Saint-Honoré*. Le voleur se fait remettre une pièce de drap d'Espagne, qui doit être portée, dit-il, chez un chirurgien. Il emmène avec lui le garçon de boutique, et le laisse en tête à tête avec le chirurgien, ayant averti celui-ci que le jeune homme était malade, mais ferait d'abord quelque difficulté de déclarer son mal. Le pauvre garçon en effet ne veut rien répondre aux questions dont il est pressé, et qu'il ne s'explique pas. « Mon ami, dit le chirurgien, les maladies, plus elles sont invétérées, et plus difficilement en reçoit-on la guarison; le mal qui s'envieillit prend racine. » Le médecin de *Pourceaugnac* a une parole un peu différente, mais non moins plaisante dans la situation : « Mauvais signe, lorsqu'un malade ne sent pas son mal. » D'autres histoires de filouteries, opérées par des moyens pareils, se lisent dans plusieurs de nos vieux contes[2] et dans *les Repues franches*[3], écrites par

1. Par le sieur d'Aubrincourt, gentilhomme angevin; Paris, 1628 : voyez aux pages 36-47.

2. Il suffit de citer, entre autres, le conte *des Trois avugles de Compiengne*, par Cortebarbe, que l'on trouve au tome III, p. 398-408, des *Fabliaux et contes* publiés par Barbazan (édition de 1808), et aussi la nouvelle X de la troisième Journée, dans *les Facétieuses journées*, par G. C. D. T. (Gabriel Chappuis de Tours), imprimées en 1584. L'un et l'autre de ces contes mettent en scène, au lieu d'un prétendu hypocondriaque, recommandé à la Faculté, un prétendu possédé, qu'un prêtre est prié d'exorciser. La remarque que nous allons faire sur l'historiette des *Repues franches* est applicable à la nouvelle de Chappuis et au fabliau. Au fond, la facétie est la même que dans *Pourceaugnac*, et la situation amène un étonnement et une révolte semblables de la victime.

3. Voyez dans les *Œuvres complètes de François Villon* de la nou-

Villon ou quelqu'un de ses camarades, où est racontée l'aventure du porte-panier d'un marchand de poisson, conduit, comme pour être payé, non pas auprès d'un médecin, mais du penancier (*pénitentier*) de Notre-Dame, qui le croit venu pour se confesser et le presse de dire ses péchés. Il y aurait à tenir compte d'assez grandes différences avec la scène de *Pourceaugnac*, mais, à ne s'attacher qu'à une certaine ressemblance du fond, nous avons là un nouvel exemple de ces vieilles plaisanteries qui se sont perpétuées par la tradition ou ont été renouvelées par simple rencontre. Si Molière n'a pas inventé de nouveau celle-ci sans la connaître, il n'était peut-être pas nécessaire de chercher ailleurs que dans *les Ménechmes* de Plaute la plus ancienne source où l'on puisse conjecturer qu'il ait puisé.

On dispute à Molière jusqu'à l'invention des seringues persécutrices, qui n'intéresse pas fortement la gloire de son génie. Dans le petit acte de *la Désolation des filous*[1] *sur la défense des armes* ou *les Malades qui se portent bien*, comédie de Chevalier, jouée en 1661, un des filous de la pièce, le comte de Plume-Seiche, déguisé en médecin, se fait donner par le valet Guillot une bague de son maître, sous le prétexte de prêter cinquante pistoles sur ce gage. Une fois en possession du diamant, il ne parle plus à Guillot que comme à un malade, sans vouloir l'écouter lorsqu'il proteste qu'il se porte bien. Il a fait venir un apothicaire muni d'une seringue. Guillot reçoit le lavement dans le nez (scène VI). Les médecins, au dix-septième siècle, aimaient l'arme de M. Fleurant. C'est peut-être parce qu'ils en abusaient avec lui, que Louis XIV trouvait un petit plaisir de vengeance à la voir dans la main des comédiens, où, avec la certitude de le faire rire, Molière a bien pu la mettre, sans l'avoir empruntée à Chevalier. Il est certain du moins que la plaisanterie des clystères était devenue plaisanterie royale. La duchesse de Bourgogne, la mettant en action, en égayait le Roi et Mme de Maintenon[2].

velle collection Jannet (Paris, chez E. Picard, 1867), aux pages 187-190, *la Manière d'avoir du poisson*. Ce petit conte fait partie des *Repues franches*, attribuées à Villon.

1. Voyez les *Contemporains de Molière*, tome III, p. 179-188.

2. *Mémoires de Saint-Simon*, tome IX, p. 198, édition de 1873.

Une scène très-amusante de notre comédie, qui doit avoir suggéré quelques traits à le Sage, dans *Crispin rival de son maître*[1], déjà cité tout à l'heure, est celle où Éraste prétend se faire reconnaître de Pourceaugnac, quoiqu'ils ne se soient jamais vus. Pour paraître au fait de toutes les particularités de sa ville et de sa parenté, il l'amène à les dire lui-même; et lorsque s'avançant trop sans attendre son complaisant souffleur, il se trompe, Pourceaugnac a la bonhomie de lui laisser raccommoder les choses. On trouve une page qui, pour être d'un dialogue moins fin, n'en est pas moins très-ressemblante à notre scène, dans une nouvelle intitulée : *Ne pas croire ce qu'on voit, histoire espagnole.* Cette page peut rester un assez piquant objet de comparaison, même quand on en sait la vraie date, très-différente de celle qui a été indiquée par Aimé-Martin, dans une note où il a donné le texte du passage[2]. Aimé-Martin a inspiré trop de confiance à un éditeur plus récent, comme aussi beaucoup plus exact d'ordinaire, qui a répété, après lui, que la Nouvelle est de Scarron et fut imprimée en 1652. Elle est de Boursault, qui en a signé de ses initiales *E. B.* l'épître dédicatoire[3]. La première impression est de 1670[4]. Molière n'a donc pu imiter Boursault; ce serait, au contraire, celui-ci qui aurait imité Molière. Il dit, à la vérité, avoir traduit une nouvelle espagnole, où l'on pourrait donc croire que la scène de *Pourceaugnac* a été prise. Il n'est pas sûr cependant que Boursault n'ait pas feint d'être traducteur. Dût-on même, quand il se donne pour tel, prendre à la lettre ce qu'il dit, il faut faire attention qu'il avertit de ne pas tenir sa traduction pour très-fidèle. Il y a mis tout ce qu'il voulait. Son dialogue entre les deux valets Ordogno et Mandoce ne saurait donc être cité comme ayant inspiré notre auteur, jusqu'à ce qu'on ait retrouvé l'original espagnol, si tant est qu'il existe.

Si l'on veut que Molière doive quelque chose à Scarron, c'est la comédie du *Marquis ridicule* ou *la Comtesse faite à*

1. Voyez les scènes IX et X entre Monsieur Oronte et Crispin.
2. *OEuvres de Molière* (3ᵉ édition, 1845), tome V, p. 143.
3. Une réimpression de 1739 porte le nom de Boursault.
4. A Paris, chez Claude Barbin. Le privilége est du 3 juin 1670. Voyez p. 105-110 du livre I.

la hâte qu'il faut citer. Dans cette pièce, jouée et imprimée en 1656, se trouvait déjà une des ruses dont Pourceaugnac est victime, l'accusation d'avoir abandonné une femme séduite, à qui sont restés sur les bras de jeunes enfants, gages et témoins d'un amour trahi. Le titre de la pièce pourrait faire supposer d'abord d'autres ressemblances avec notre comédie, quelque chose à comparer dans le caractère du rôle principal. Mais le marquis de Limoges (s'il faut, avec Robinet et Perrault, lui donner ce titre de marquis) est ridicule d'une tout autre façon que le fantasque et hâbleur marquis d'Espagne, dom Blaize Pol. Le seul rapprochement à faire entre les deux pièces est celui que nous avons dit : une dame portugaise intrigante, Stéphanie, voulant épouser dom Blaize, vient faire de fausses révélations à une jeune fille, sa rivale. Elle lui raconte comment le traître, toujours aimé malgré tout, l'a trompée :

. . . . . Je vous suis encor si peu connue,
Que vous pourriez douter si je suis ingénue,
Et, sans me faire tort, mettre en doute ma foi,
Si j'étois sans témoins qui parlassent pour moi.
Deux enfants malheureux d'un infidèle père
Joindront leur foible voix à celle de leur mère[1].

Dans la dernière scène[2], cette soi-disant victime des perfidies du marquis lui saute au visage :

Tu ne me connois pas, ingrat ! Ha ! tout à l'heure
Il faut que je t'étrangle, ou qu'un de nous deux meure.

Ce ne serait pas chez le seul Scarron, si l'on en croyait Cailhava[3], que l'on reconnaîtrait la première idée des scènes où Nérine et Lucette viennent réclamer leurs droits supposés. Il cite encore une pièce italienne en trois actes, antérieure, selon lui, à *Pourceaugnac*, et intitulée *les Disgrâces d'Arlequin*. On y voyait, dit-il, Arlequin « persécuté par un fourbe, qui met à ses trousses de faux créanciers, des aventurières qui prétendent être ses femmes et plusieurs enfants qui l'appellent *papa*. On le fait aussi déguiser en femme, pour fuir la justice qui

1. Acte IV, scène III.
2. Acte V, scène VII.
3. *De l'Art de la comédie*, tome II, p. 316 et 317.

punit sévèrement les polygames. » Cette fois la ressemblance est-elle assez parfaite ? Elle l'est même un peu trop pour n'être pas suspecte.

On dira que, laissant tomber de sa plume, sans beaucoup s'en soucier, une farce improvisée, Molière ne devait pas se faire scrupule d'y mettre ce dont il se souvenait d'avoir ri n'importe où ; et certainement il pouvait lui suffire de broder, avec son art charmant, sur un thème connu, des variations qui feraient oublier les premiers narrateurs. Il est toutefois plus facile de penser que c'étaient les Italiens qui avaient trouvé commode de s'approprier des scènes de *Pourceaugnac*. « Je n'ai pu, dit Cailhava, me procurer la comédie italienne, parce qu'elle est fort rare ; mais j'ai parlé à plusieurs acteurs qui la connaissent parfaitement, qui l'ont même représentée. » Ces comédiens de la fin du dix-huitième siècle savaient-ils à quel temps remontait leur canevas, et, à le supposer ancien, quels changements avaient pu s'y glisser ? La question est médiocrement importante ; mais encore ne faut-il pas, quelque riche que soit Molière, le dépouiller avec tant de légèreté et de sans gêne. Les Italiens ont été coutumiers de lui arracher bien des plumes pour se les accommoder dans leurs petites farces, et ce n'était pas un grand crime ; ce qui est un peu trop fort, c'est de le faire passer lui-même pour le geai de la fable.

Le tableau des représentations de 1669, que nous avons donné tout à l'heure[1], a fait connaître quel fut, cette première année, le succès de la petite pièce, sur le théâtre du Palais-Royal ; elle y eut dix-neuf représentations en 1670, sept en 1671, cinq en 1672 ; en tout quarante-neuf du vivant de l'auteur. Le *Registre de la Grange* n'en a noté qu'une à la cour dans le même temps, celle qui fut la première de toutes ; mais la troupe, en ces années, fut appelée plusieurs fois à Saint-Germain ou à Chambord, pour y jouer des comédies, parmi lesquelles, si le *Registre* ne les avait pas mentionnées vaguement et sans les nommer, il est assez probable que l'on rencontrerait *Monsieur de Pourceaugnac*. Depuis la mort de Molière jusqu'à la fin du règne de Louis XIV, on a gardé mémoire de plusieurs représentations de cette comédie à la cour[2].

1. Voyez ci-dessus, p. 213 et 214. — 2. Voyez au tome I, p. 557.

Ce serait à une de celles-ci que l'on pourrait songer, pour y trouver la place d'une bouffonnerie de Lulli, moins invraisemblable qu'on ne l'a dit. Il n'est pas douteux que, dès la première, donnée à Chambord, le Florentin avait fait le personnage d'un des deux médecins italiens[1], et avait chanté à Pourceaugnac l'exhortation à ne pas se laisser tuer par la mélancolie, et le fameux *Piglialo sù*, c'est-à-dire les couplets dont lui-même avait écrit la musique, peut-être même les paroles. Le livret du *Divertissement de Chambord*, imprimé en 1669, et que nous mettrons sous les yeux du lecteur, ainsi que nous l'annonçons plus loin[2], nomme, comme ayant représenté l'un des deux médecins grotesques, le sieur *Chiacchiarone*, qui devient le sieur *Chiacheron* dans *le Bourgeois gentilhomme*, où nous verrons, en son lieu, qu'il joua le rôle du Mufti; et là, il est constant que ce *Chiacheron* (la différence d'orthographe n'empêche pas de reconnaître le *Chiacchiarone*[3]) fut le pseudonyme de Lulli. Le souvenir de la part qu'il prit à la représentation de *Pourceaugnac* a été conserve dans le passage suivant d'une nouvelle imprimée chez Claude Barbin, en 1672, sous le titre d'*Araspe et Simandre*[4] : « [J']allois sortir de la cuisine, quand un grand homme, vêtu de noir, y entra. Il étoit chargé de l'une de ces lances dont l'illustre Lully[5] s'escrimoit de si bonne grâce au divertissement de *Pourceaugnac*, et de tout l'attirail nécessaire à cette course de bague, ou, pour m'expliquer mieux, d'un *Piglialo sù*. » Les frères Parfaict ont donc eu tort de douter[6] que Lulli eût figuré dans les intermèdes de la pièce.

Ce n'est plus dans le rôle du porte-seringue, mais dans celui de Pourceaugnac, qu'il aurait, dit-on, égayé une représenta-

1. Dans les scènes X et XI de l'acte Ier.

2. Voyez ci-après, p. 231.

3. Sous ces deux formes, c'est le mot italien *Chiacchierone*, hâbleur.

4. M. Livet, dans *le Moliériste* du 1er janvier 1880, p. 307, a le premier signalé ce passage relatif à Lulli de la nouvelle d'*Araspe et Simandre*.

5. On a imprimé *Cully* et plus bas *Porsognac*; mais cela ne peut faire difficulté.

6. *Histoire du théâtre françois*, tome X, p. 414, note *b*.

tion de la pièce par un lazzi. Voici le récit de Cizeron Rival[1] : « On dit que Lully, ayant eu le malheur de déplaire au Roi, voulut essayer de rentrer dans ses bonnes grâces par une plaisanterie. Pour cet effet, il joua le rôle de Pourceaugnac devant Sa Majesté, et y réussit à merveilles, surtout à la fin de la pièce, quand les apothicaires, armés de leurs seringues, poursuivent M. de Pourceaugnac : car Lully, après avoir longtemps couru sur le théâtre pour les éviter, vint sauter au milieu du clavecin qui étoit dans l'orchestre, et mit le clavecin en pièces. La gravité du Roi ne put tenir contre cette folie, et Sa Majesté pardonna à Lully en faveur de la nouveauté. » Voilà un service exceptionnel, comme nous dirions aujourd'hui, qui méritait bien récompense.

L'anecdote a paru fausse à Auger[2]. Les objections qu'il y fait ne sont pas irréfutables. Celle qu'il tire de la certitude où nous sommes que Lulli représentait un des médecins grotesques n'a de valeur que pour la première représentation à la cour, dont il ne peut être question. Il en fait une autre : comment, avec son baragouin italien, Lulli aurait-il pu se charger du rôle de Pourceaugnac? On peut répondre que, le jour où il le joua, on donnait tout simplement peut-être, soit à la cour, soit à l'Opéra, établi, depuis 1673, dans la scène du Palais-Royal, un divertissement, dont l'existence, nous le verrons ci-après[3], est attestée, et qui n'était composé que des intermèdes les plus gais de la pièce.

Molière regardait Lulli comme un excellent pantomime[4]; cependant, s'il avait pu le voir renchérir, avec ce bruyant éclat, sur son jeu, il n'est guère probable qu'il eût été jaloux de lui. Nous avons entendu Robinet[5] dire que Molière avait joué ce rôle de Pourceaugnac « autant bien qu'il se peut. » Ce fut certainement avec une naïveté comique et un art de faire vivre le ridicule personnage, dont le bouffon italien, malgré toutes ses grimaces, ne pouvait approcher.

Voici, d'après l'inventaire fait après la mort de Molière, la description de son costume[6] : « .... Un habit pour la repré-

1. *Récréations littéraires* (1765), p. 64 et 65.
2. Voyez son tome VII, p. 461, à la note. — 3. Page 230.
4. *Bolæana*, p. 63. — 5. Voyez ci-dessus, p. 214.
6. *Recherches sur Molière*, par Eud. Soulié, p. 275.

sentation de *Pourceaugnac*, consistant en un haut-de-chausses de damas rouge, garni de dentelle, un juste-au-corps de velours bleu garni d'or faux, un ceinturon à frange, des jarretières vertes, un chapeau gris garni d'une plume verte, l'écharpe de taffetas vert, une paire de gants, une jupe de taffetas vert garni de dentelle et un manteau de taffetas noir, une paire de souliers; prisé trente livres. »

De même que Molière, dans le rôle d'Harpagon, avait tiré parti de sa toux[1], il n'est pas impossible que, dans celui de Pourceaugnac, il se soit plu à rendre comiques les traces, visibles sur son visage, du mal auquel il était alors en proie, et de son humeur mélancolique. Michelet n'en a pas douté. Il cite[2] ces paroles d'un des médecins de notre comédie[3] : *Vous n'avez qu'à considérer.... cette tristesse..., ces yeux rouges et hagards,... cette habitude du corps, menue, grêle, noire....* « Hélas! dit l'historien, c'était Molière, et lui-même faisait son portrait. » Trop disposé, comme nous avons eu déjà d'autres occasions de le dire, à chercher des témoignages de tristesse dans quelques passages de très-joyeuses comédies, Michelet s'est écrié : « *Pourceaugnac* est horrible. » Il ne nous avait jamais paru que bien amusant; et quand on tiendrait pour certain que Molière y eût voulu laisser dans quelques traits du personnage grotesque le souvenir de ses propres souffrances, on serait forcé d'avouer qu'il l'a fait d'assez belle humeur. Cette réserve faite, dirons-nous absolument que Michelet se soit trompé dans l'allusion qu'il suppose? Rester dans le doute doit suffire[4]. Il est remarquable que, dans *Élomire hypocondre*, dont la première édition est de 1670, les médecins qui veulent guérir Élomire (Molière) constatent les mêmes symptômes chez lui que les médecins de notre comédie chez Pourceaugnac : la mélancolie hypocondriaque, la maigreur, la pâleur : « Vous voyez, dit Élomire[5],

. . . . L'effet de cette peine extrême
En ces yeux enfoncés, en ce visage blême,

1. Voyez ci-dessus, p. 35 et 36.
2. *Histoire de France*, tome XIII (1860), p. 136.
3. Dans la scène VIII de l'acte Ier.
4. Voyez, à la pièce, p. 273, note 5. — 5. Acte I, scène III.

En ce corps qui n'a plus presque rien de vivant
Et qui n'est presque plus qu'un squelette mouvant. »

On peut donc trouver quelques raisons de conjecturer que, dans le passage cité de notre pièce, Molière, avec un singulier courage, a plaisanté sur sa triste figure de malade et sur ses maux trop réels; ne les a-t-il pas nargués encore dans sa dernière comédie et jusqu'au jour de sa mort? Nous ne mettrons pas, pour cela, en doute la franchise de son rire. Il y avait en lui un fond de gaieté non forcée, qui défiait les assauts de la maladie.

Le rôle de Pourceaugnac est le seul, dans la comédie proprement dite, dont nous sachions avec certitude par qui il a été créé[1]; sur les autres nous ne pouvons rien affirmer. Il a plu à Aimé-Martin de les distribuer ainsi : *Oronte*, Béjart; *Julie*, Mlle Molière; *Éraste*, la Grange; *Nérine*, Madeleine Béjart; *Lucette*, Hubert; *Sbrigani*, du Croisy. Le seul document authentique que nous ayons est d'une date qui s'éloigne beaucoup de celle des premières représentations. C'est la distribution indiquée par le *Répertoire des comédies françoises qui se peuvent jouer* (à la cour), en 1685. Là, nous trouvons, comme dans la liste d'Aimé-Martin, *Éraste* joué par la Grange, *Sbrigani* par du Croisy. La veuve de Molière, Mlle Guérin, est chargée du rôle de *Lucette*, et non de celui de *Julie*, pour lequel Mlle de Brie est désignée. Brécourt a pris le rôle de *Pourceaugnac*, où Lemazurier dit[2] qu'il était excellent. Mlle Beauval fait le personnage de *Nérine;* Hubert et Guérin, ceux du premier et du second médecin; Raisin L. (sans doute l'aîné), celui de l'Apothicaire; Dauvilliers, celui d'un des deux musiciens (ou docteurs) grotesques, et la Tuillerie, celui d'un des deux Suisses. Le *Répertoire* mentionne encore la femme de la Grange pour un rôle d'*Aminthe*, qui pourrait être celui de la Paysanne; celui-ci est inscrit plus bas dans la liste, mais avec le nom de l'actrice en blanc.

1. Pour les acteurs (musiciens et danseurs) des intermèdes, voyez ci-après, à l'*Appendice*, *le Divertissement de Chambord*, qui les nomme à peu près tous, et désigne suffisamment Lulli.

2. *Galerie historique des acteurs du théâtre français*, tome I, p. 162.

Un siècle plus tard, Dugazon fut un très-amusant Pourceaugnac. Ses charges un peu fortes n'étaient pas cette fois déplacées.

On dit que Baptiste cadet remplissait très-bien ce même rôle, qu'il joua pour la première fois le 8 janvier 1809. Nous lisons toutefois dans l'*Opinion du parterre* (septième année, 1810[1]) que, ce jour-là, il ne parut pas assez plaisant, et que, avec sa maigreur et sa grande taille, il ne représentait pas bien l'épais Limousin. Baptiste n'aurait-il pu répondre à cette dernière critique par le passage, que nous avons déjà cité, de la scène VIII de l'acte Ier : « cette habitude du corps, menue, grêle » ? Reste à savoir si l'auteur n'a pas voulu mettre là une contre-vérité plaisante, si le médecin consultant, préoccupé de son idée d'hypocondrie, ne débite pas sa phrase, sans avoir seulement regardé le gros lourdaud, pour le rôle duquel Molière aurait épaissi sa taille. Cette supposition admise, il faudrait renoncer à l'allusion signalée par Michelet.

Armand Dailly mérite de ne pas être oublié parmi les bons Pourceaugnacs.

Cailhava raconte[2] qu'un très-fameux comédien, dont il tait le nom, eut un jour la fantaisie de se joindre aux médecins grotesques, et que cet acte de bonne volonté lui réussit mal. N'étant pas familier avec l'italien, il fit un contre-sens sur les mots *piglialo sù*, « prends-le vite », et les cria avec force, comme si, au lieu d'une pressante, mais aimable insinuation, ils étaient une féroce exhortation à la meute des apothicaires : « pille ! pille ! »

Monsieur de Pourceaugnac a été souvent arrangé pour les théâtres de musique et de danse, où le vrai comique, mêlé à la farce, est nécessairement sacrifié. Mais ce n'est pas une de ces œuvres auxquelles, sous peine de profanation, il soit défendu d'emprunter seulement les joyeusetés des intermèdes.

On lit dans le *Mercure* de 1722, au mois de juin[3] : « L'Académie royale de musique.... avoit donné le 16 (*de ce mois*).... *Pourceaugnac*, mascarade[4].... Ce divertissement est pris des

1. Page 65. — 2. *Études sur Molière*, p. 244 et 245. — 3. Page 112.

4. Le *Mercure*, de mars 1728 (p. 559 et 560), parle de *Pourceaugnac*, représenté, le 10, à la cour, *avec tous ses agréments ;* des chan-

entr'actes de la comédie de *Pourceaugnac*, en trois actes, de M. Molière.... Deux femmes qui veulent faire accroire à Pourceaugnac qu'il les a épousées, deux médecins qui veulent le guérir d'une maladie qu'il n'a pas, et deux avocats que Pourceaugnac consulte pour se tirer d'affaire, font le sujet du divertissement dont la musique est de M. de Lully, et toute charmante. Cette mascarade a été jouée la dernière fois sur le théâtre de l'Opéra en 1715[1], à la suite du ballet des *Fêtes de Thalie.* »
M. Taschereau, dans sa bibliographie de Molière[2], mentionne: *il Signore di Pourceaugnac*, opéra-bouffe, représenté sur le théâtre Feydeau, le 23 avril 1792. — *Pourceaugnac* de Molière, mis en musique par le citoyen Mengozzi, représenté en 1793, sur le théâtre de la Montagne (Montansier), au jardin de la Révolution (Palais-Royal). — *Monsieur de Pourceaugnac*, ballet-pantomime comique en deux actes, à grand spectacle, avec les intermèdes de Lulli, arrangé d'après la pièce de Molière, par MM. Corally et ***, représenté sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 28 janvier 1826. — *Monsieur de Pourceaugnac*, opéra-bouffon en trois actes, d'après Molière, paroles ajustées sur la musique de Rossini, Weber, etc., par Castil-Blaze, représenté sur le théâtre de l'Odéon, le 24 février 1827[3].

teurs et danseurs de l'Opéra, entre autres la Camargo, s'étaient joints aux comédiens pour cette représentation; il semble qu'on intercala aux anciens intermèdes quelques morceaux de chant et quelques pas nouveaux. Le 4 mai de la même année, ces intermèdes rajeunis furent donnés seuls à l'Opéra, à la place du cinquième acte de *Roland* (*Mercure* de mai, p. 1018).

1. Cette mascarade de 1715 et de 1722 se composait, comme on voit, non de tous les intermèdes de *Pourceaugnac*, mais seulement de ceux des Avocats et des Médecins; c'était la reprise d'une entrée détachée, peut-être par Lulli lui-même, d'un grand ballet du *Carnaval* qu'il donna en 1675 sur la scène de son Opéra; il y avait dans ce divertissement, réduit à deux intermèdes développés en musique, un rôle de Pourceaugnac chanté en italien, dont le compositeur avait pu, un jour, se charger lui-même. Voyez ci-après, à la fin de l'*Appendice* de la pièce, ce qui est encore dit de ce *Carnaval* et de l'entrée comique qui en fut extraite.

2. *Histoire de la vie et des ouvrages de Molière*, 3e édition, p. 295

3. Voyez encore ci-après, à la fin de l'*Appendice*, p. 347.

En Angleterre, Mrs Behn a imité à la fois *Monsieur de Pourceaugnac* et *le Malade imaginaire* dans sa comédie de *Sir Patient Fancy* (1678); et l'on trouve une autre imitation de notre pièce dans le *Squire Trelooby* de Vanbrugh, joué en 1706, imprimé en 1734[1].

L'édition originale de *Monsieur de Pourceaugnac* porte la date de 1670; c'est un in-12 de 136 pages, précédées de quatre feuillets non chiffrés. En voici le titre :

MONSIEVR
DE
POVRCEAVGNAC,
COMEDIE.
FAITE A CHAMBORD,
pour le Diuertiſſement du Roy.
Par I. B. P. MOLIERE.
A PARIS,
Chez IEAN RIBOV, au Palais, vis à vis
la Porte de l'Egliſe de la Sainte Chapelle,
A l'Image S. Louis.
M.DC.LXX.
AVEC PRIVILEGE DV ROY.

L'Achevé d'imprimer pour la première fois est du 3 mars 1670. Le Privilége, du 20 février, est accordé pour cinq années à « Jean-Baptiste Pocquelin de Molière, l'un de nos comédiens, » qui a cédé son droit « à Jean Ribou, marchand libraire à Paris. »

Parmi les réimpressions ou contrefaçons de la pièce, faites du vivant de Molière, nous mentionnerons celle de 1673, qui contient un petit nombre de variantes.

Le Divertissement de Chambord, livret des intermèdes, fut imprimé à Blois en 1669[2]. Nous le donnons en Appendice, à la suite de la comédie.

1. Vanbrugh fit jouer, la même année 1706, une traduction (qui ne fut pas imprimée) de *Sganarelle : the Cuckhold in Conceit.*

2. LE DIVERTISSEMENT DE CHAMBORD, MESLÉ DE COMÉDIE, DE MUSIQUE ET D'ENTRÉES DE BALET. A Blois, par Jules Hotot, imprimeur et libraire du Roy, devant la grande Fontaine, 1669, petit in-4° de 13 pages.

Au nombre des versions ou imitations séparées de *Monsieur de Pourceaugnac*, on en connaît une en italien (1727); une en roumain (1836); deux en anglais, mentionnées ci-dessus (1678, 1706); deux en néerlandais (1754, 1866); deux en suédois (1778, 1870); quatre en polonais (1784, 1790? 1822, 1824); une en grec moderne (1865).

SOMMAIRE

DE *MONSIEUR DE POURCEAUGNAC*, PAR VOLTAIRE.

Ce fut à la représentation de cette comédie que la troupe de Molière prit pour la première fois le titre de la troupe du Roi[1]. *Pourceaugnac* est une farce; mais il y a dans toutes les farces de Molière des scènes dignes de la haute comédie. Un homme supérieur, quand il badine, ne peut s'empêcher de badiner avec esprit. Lulli, qui n'avait point encore le privilége de l'Opéra, fit la musique du ballet de *Pourceaugnac :* il y dansa, il y chanta, il y joua du violon. Tous les grands talents étaient employés aux divertissements du Roi, et tout ce qui avait rapport aux beaux-arts était honorable.

On n'écrivit point contre *Pourceaugnac :* on ne cherche à rabaisser les grands hommes que quand ils veulent s'élever. Loin d'examiner sévèrement cette farce, les gens de bon goût reprochèrent à l'auteur d'avilir trop souvent son génie à des ouvrages frivoles qui ne méritaient pas d'examen; mais Molière leur répondait qu'il était comédien aussi bien qu'auteur, qu'il fallait réjouir la cour et attirer le peuple, et qu'il était réduit à consulter l'intérêt de ses acteurs aussi bien que sa propre gloire.

1. Ce titre appartenait à la troupe de Molière et fut pris par elle dès le 14 août 1665 : voyez à cette date le *Registre de la Grange*.

ACTEURS[1].

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC[2].
ORONTE[3].
JULIE, fille d'Oronte.
NÉRINE, femme d'intrigue[4].
LUCETTE, feinte Gasconne[5].
ÉRASTE, amant de Julie.
SBRIGANI, Napolitain, homme d'intrigue[6].
PREMIER MÉDECIN.
SECOND MÉDECIN.
L'APOTHICAIRE.
UN PAYSAN.
UNE PAYSANNE.
PREMIER MUSICIEN.

1. Dans les éditions de 1674 et de 1682, la liste des acteurs est rejetée après l'« Ouverture », qui va suivre, c'est-à-dire après le programme et les vers du Ier intermède ou prologue.

2. C'est Molière qui prit ce rôle : voyez à la *Notice*, ci-dessus, p. 226 et 227, la description de son costume, et, p. 228, ce qui est dit du reste de la distribution des rôles.

3. ORONTE, père de Julie. (1734.)

4. NÉRINE, femme d'intrigue, feinte Picarde. (1682, 1734.) — — Il y a une *Nerina*, nymphe, dans l'*Aminte* du Tasse. Le nom de Nérine a été employé encore par Molière dans deux pièces où la scène est en Italie, dans *l'Étourdi* (vers 219), et pour un des personnages des *Fourberies de Scapin;* il nous semble qu'il rappelle plutôt l'italien *nera* ou *nerigna*, la « noire » ou « noirâtre », que le nom antique de *Nerine*, au sens de *Néréide* (qui est dans la VIIe *églogue* de Virgile, vers 37, et s'applique à Galatée).

5. LUCETTE, feinte Languedocienne. (1773.) Voyez ci-après, p. 304, note *a*.

6. Auger rapproche ce nom, qui paraît être de l'invention de Molière, du verbe italien *sbrigare*, « se hâter ». « Sbrigani, dit-il, est en effet un personnage prompt, alerte et expéditif. » M. Hermann Fritsche le rapproche en outre de *sbricco*, « brigand, fripon ». M. Maurice Sand (tome II, p. 211, de ses *Masques et Bouffons*) y voit une variante du nom de *Brighella*, qui (dit-il p. 207) signifie intrigant, et désigne un personnage de valet bergamasque aussi ancien qu'Arlequin.

SECOND MUSICIEN [1].
PREMIER AVOCAT.
SECOND AVOCAT.
PREMIER SUISSE.
SECOND SUISSE [2].
UN EXEMPT.
DEUX ARCHERS.
PLUSIEURS MUSICIENS, JOUEURS D'INSTRUMENTS ET DANSEURS [3].

La scène est à Paris [4].

1. Ce premier et ce second musicien désignent ici les deux médecins grotesques ou opérateurs italiens du second intermède.

2. Il s'agit ici des personnages des scènes III et IV de l'acte III, des deux camarades qui paraissaient sans doute en costume de Cent-Suisse. — Ceux qui dansent à la fin du premier ballet (ci-après, p. 238) pouvaient bien figurer de gros suisses-portiers.

3. On trouvera ci-après, au Livret de Blois, dans l'*Appendice*, les noms des artistes auxquels, à la cour, pour l'exécution des intermèdes de la comédie, furent distribués tous les rôles principaux de musiciens et de danseurs. Lulli, qui a composé la musique des intermèdes, fut un des chanteurs, du moins à la première représentation de Chambord : voyez la *Notice*, p. 225.

4. La liste est ainsi disposée, après SECOND MÉDECIN, dans l'édition de 1734, qui la partage en deux :

ACTEURS.

ACTEURS DE LA COMÉDIE.

. . . . . .	PREMIER SUISSE.
UN APOTHICAIRE.	SECOND SUISSE.
UN PAYSAN.	UN EXEMPT.
UNE PAYSANNE.	DEUX ARCHERS.

ACTEURS DU BALLET.

UNE MUSICIENNE.	DEUX AVOCATS *chantants*.
DEUX MUSICIENS.	DEUX PROCUREURS } *dansants*.
TROUPE DE DANSEURS.	DEUX SERGENTS } *dansants*.
DEUX MAÎTRES A DANSER.	TROUPE DE MASQUES.
DEUX PAGES *dansants*.	UNE ÉGYPTIENNE *chantante*.
QUATRE CURIEUX de spectacles, *dansants*.	UN ÉGYPTIEN *chantant*.
	UN PANTALON *chantant*.
DEUX SUISSES *dansants*.	CHOEUR DE MASQUES *chantants*.
DEUX MÉDECINS *grotesques*.	SAUVAGES *dansants*.
MATASSINS *dansants*.	BISCAYENS *dansants*.

La scène est à Paris.

— Le vieux mémoire du décorateur donne sur l'arrangement de

la scène et sur les accessoires nécessaires les renseignements suivants : « Il faut deux maisons sur le devant[a], et le reste du théâtre est une ville. Trois chaises ou tabourets[b]. Une seringue[c]. Deux mousquetons[d]. Huit seringues de fer-blanc[e]. — La gravure de l'édition de 1682 montre dans une chambre la scène du second intermède (de la fin du I[er] acte) ; ce serait donc là aussi qu'aurait eu lieu la consultation des deux docteurs. Mais il est bien douteux qu'au théâtre on coupât l'acte par un changement à vue, et que ce ne fût pas par les différentes issues de quelque carrefour ou autour de quelque vaste place que M. de Pourceaugnac prît sa course et essayât d'échapper à la bande lancée contre lui.

[a] La maison d'Oronte et la maison du premier médecin. On peut conclure de là que dès lors, comme d'ordinaire aujourd'hui, le lieu de la scène était une place à laquelle aboutissaient plusieurs rues et où se faisait la course des porte-seringues aux trousses de Pourceaugnac. Les deux avocats, procureurs et sergents de la fin du second acte sortent ensemble de l'une des rues.

[b] Pour la consultation de la scène VIII du I[er] acte.

[c] Celle de l'apothicaire du I[er] acte.

[d] Pour les faux archers de la scène IV de l'acte III.

[e] Celles dont sont armés les deux médecins italiens et les six matassins à la fin du I[er] acte.

L'Ouverture[1] se fait par Éraste, qui conduit un grand concert de voix et d'instruments, pour une sérénade, dont les paroles, chantées par trois voix en manière de dialogue, sont faites sur le sujet de la comédie, et expriment les sentiments de deux amants, qui, étants[2] bien ensemble, sont traversés par le caprice des parents.[3]

PREMIÈRE VOIX[4].

Répands, charmante nuit, répands sur tous les yeux
De tes pavots la douce violence,

1. On verra à l'*Appendice* où et en quoi, dans les intermèdes, le livret du *Divertissement de Chambord* diffère, en dehors des poésies dont nous donnons les variantes au bas des pages, du texte de nos éditions de la comédie-ballet.

2. *Étant*, sans accord, dans le texte de 1682.

3. L'édition de 1682 ajoute ici, avant les vers du dialogue, les quelques paroles qu'Éraste disait à son entrée : « ÉRASTE *aux musiciens.* Suivez les ordres que je vous ai donnés (que je vous donne, 1718) pour la sérénade; pour moi, je me retire, et ne veux point paroître ici. » — Sur ce prologue ou premier intermède, et sur les autres divertissements de chant et de danse, voyez ci-après à l'*Appendice*, p. 339-347, le livret qui en fut préparé pour les premiers spectateurs, et les quelques renseignements que nous y avons joints.

Dans l'édition de 1734, la comédie commence sans préambule, ainsi qu'il suit :

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC,

COMÉDIE-BALLET.

ACTE PREMIER,

SCÈNE PREMIÈRE.

ÉRASTE, UNE MUSICIENNE, DEUX MUSICIENS *chantants*, PLUSIEURS AUTRES *jouant des instruments*, TROUPE DE DANSEURS.

ÉRASTE, *aux musiciens et aux danseurs.*

Suivez les ordres que je vous ai donnés pour la sérénade ; pour moi, je me retire, et ne veux point paroître ici.

SCÈNE II.

UNE MUSICIENNE, DEUX MUSICIENS *chantants*, PLUSIEURS AUTRES *jouant des instruments*, TROUPE DE DANSEURS.

Cette sérénade est composée de chants, d'instruments et de danses. Les paroles qui s'y chantent ont rapport à la situation où Éraste se trouve avec Julie, et expriment les sentiments de deux amants qui sont traversés dans leur amour par le caprice de leurs parents.

4. UNE MUSICIENNE. (1734.)

Et ne laisse veiller en ces aimables lieux
Que les cœurs que l'Amour soumet à sa puissance[1].
Tes ombres et ton silence,
Plus beau[2] *que le plus beau jour,*
Offrent de doux moments à soupirer d'amour.

DEUXIÈME VOIX[3].

Que soupirer d'amour
Est une douce chose,
Quand rien à nos vœux ne s'oppose[4] *!*
A d'aimables penchants notre cœur nous dispose,
Mais on a des tyrans à qui l'on doit le jour[5].
Que soupirer d'amour
Est une douce chose,
Quand rien à nos vœux ne s'oppose[6] *!*

TROISIÈME VOIX[7].

Tout ce qu'à nos vœux on oppose
Contre un parfait amour ne gagne jamais rien,
Et pour vaincre toute chose,
Il ne faut que s'aimer bien[8].

LES TROIS VOIX ensemble[9].

Aimons-nous donc d'une ardeur éternelle :
Les rigueurs des parents, la contrainte cruelle,

1. Ici finit, dans le chant, une première reprise, qui est à redire comme la seconde; dans celle-ci, le dernier vers est répété, et les deux fois qu'il se chante il y a encore répétition particulière des mots *à soupirer*.
2. Plus beaux. (La partition, 1674, 82, 1734.)
3. PREMIER MUSICIEN. (1734.)
4. Après ce troisième vers, le compositeur a ramené les deux premiers pour finir la première reprise.
5. Des parents qui nous tyrannisent.
6. A ce retour de la première reprise du rondeau, les deux premiers vers en reviennent naturellement encore après le troisième.
7. SECOND MUSICIEN. (1734.)
8. Ce couplet est divisé en deux reprises, dont la seconde est formée des deux derniers vers dits deux fois.
9. TOUS TROIS ENSEMBLE. (1734.)

L'absence, les travaux, la fortune rebelle,
Ne font que redoubler une amitié fidèle.
Aimons-nous donc d'une ardeur éternelle :
Quand deux cœurs s'aiment bien,
Tout le reste n'est rien[1].

La sérénade est suivie d'une danse de deux Pages, pendant laquelle quatre Curieux de spectacles, ayant pris querelle ensemble, mettent l'épée à la main. Après un assez agréable combat, ils sont séparés par deux Suisses, qui, les ayant mis d'accord, dansent avec eux, au son de tous les instruments[2].

1. Voici comment les paroles du couplet ont été employées par le musicien et partagées entre les trois voix, auxquelles, à plusieurs reprises et à la fin, répondent des traits de violons (ou peut-être de ces flûtes dont parle *le Divertissement de Chambord*[a]). Ensemble, d'abord : « Aimons-nous donc d'une ardeur éternelle » ; puis : « Aimons-nous donc d'une ardeur, d'une ardeur éternelle ». Le premier dessus : « Les rigueurs des parents ». Le second dessus : « la contrainte cruelle ». La basse : « L'absence ». Le second dessus : « les travaux[b] ». La basse : « la fortune rebelle[c] ». Le premier dessus : « Ne font que redoubler une amitié fidèle ». Ensemble, sans qu'il y ait, comme dans le texte de Molière, retour du premier vers : « Quand deux cœurs s'aiment bien, Tout le reste n'est rien ». Enfin le premier dessus et la basse : « Quand deux cœurs s'aiment bien ». Les trois : « Quand deux cœurs s'aiment bien, Tout le reste, tout le reste n'est rien ».

2. L'éditeur de 1734 a disposé ainsi les indications de ce dernier alinéa :

PREMIÈRE ENTRÉE DE BALLET.

Danse de deux Maîtres à danser.

DEUXIÈME ENTRÉE DE BALLET.

Danse de deux Pages.

TROISIÈME ENTRÉE DE BALLET.

Quatre Curieux de spectacles, qui ont pris querelle pendant la danse des deux Pages, dansent en se battant l'épée à la main.

QUATRIÈME ENTRÉE DE BALLET.

Deux Suisses séparent les quatre combattants; et, après les avoir mis d'accord, dansent avec eux.

[a] Voyez ci-après l'*Appendice*, p. 340, à la fin du Ier intermède.
[b] *Le chagrin*, au lieu de *les travaux*, dans la copie de la partition.
[c] *Cruelle*, par faute, pour *rebelle*, dans la même copie; nous ne relèverons pas quelques autres fautes aussi évidentes.

MONSIEUR
DE POURCEAUGNAC.

COMÉDIE[1].

ACTE I.

SCÈNE PREMIÈRE[2].

JULIE, ÉRASTE, NÉRINE.

JULIE.

Mon Dieu! Éraste, gardons d'être surpris[3]; je tremble qu'on ne nous voye ensemble, et tout seroit perdu, après la défense que l'on m'a faite.

ÉRASTE.

Je regarde de tous côtés, et je n'aperçois rien.

JULIE[4].

Aye aussi l'œil au guet, Nérine, et prends bien garde qu'il ne vienne personne.

1. Comédie (*Comédie-ballet*, 1682) faite à Chambord (*Chambor*, 1674), pour le divertissement du Roi. (1674, 82.)

2. SCÈNE III. (1734.) On a vu plus haut, p. 236, note 3, que le prologue était divisé en deux scènes dans cette édition.

3. Prenons garde, ayons attention, ayons l'œil à n'être pas surpris. On a déjà vu *garder*, employé ainsi, aux vers 1347 et 1360 de *l'École des femmes*; à la fin de la scène VII de l'acte II de *George Dandin* (tome VI, p. 560), il se confond presque avec le pronominal *se garder*, se préserver : « Gardez de vous tromper, » préservez-vous d'erreur.

4. Julie, *à Nérine*. (1734.)

NÉRINE[1].

Reposez-vous sur moi, et dites hardiment ce que vous avez à vous dire[2].

JULIE.

Avez-vous imaginé pour notre affaire quelque chose de favorable? et croyez-vous, Éraste, pouvoir venir à bout de détourner ce fâcheux mariage que mon père s'est mis en tête?

ÉRASTE.

Au moins y travaillons-nous fortement; et déjà nous avons préparé un bon nombre de batteries pour renverser ce dessein ridicule.

NÉRINE[3].

Par ma foi! voilà votre père.

JULIE.

Ah! séparons-nous vite.

NÉRINE.

Non, non, non, ne bougez : je m'étois trompée.

JULIE.

Mon Dieu! Nérine, que tu es sotte de nous donner de ces frayeurs!

ÉRASTE.

Oui, belle Julie, nous avons dressé pour cela quantité de machines, et nous ne feignons point de[4] mettre tout en usage, sur la permission[5] que vous m'avez donnée. Ne nous demandez point tous les ressorts que nous ferons jouer : vous en aurez le divertissement; et, comme aux comédies, il est bon de vous laisser le plaisir de la surprise, et de ne vous avertir point de

1. NÉRINE, *se retirant dans le fond du théâtre.* (1734.)
2. Ce que vous avez à nous dire. (1673, 74, 92.)
3. NÉRINE, *accourant, à Julie.* (1734.)
4. Nous n'hésitons pas à... : voyez ci-dessus, p. 72, note 1.
5. Nous fondant sur..., nous autorisant de la permission, d'après la permission : comparez, au couplet suivant : « sur la parole de votre oncle. »

ıt ce qu'on vous fera voir. C'est assez de vous dire e nous avons en main divers stratagèmes tous prêts [1] ›roduire dans l'occasion, et que l'ingénieuse Nérine l'adroit Sbrigani entreprennent l'affaire.

NÉRINE.

Assurément. Votre père se moque-t-il de vouloir vous ger [2] de son avocat de Limoges, Monsieur de Pourugnac, qu'il n'a vu de sa vie, et qui vient par le he vous enlever à notre barbe? Faut-il que trois ou ıtre mille écus de plus, sur la parole de votre oncle [3], fassent rejeter un amant qui vous agrée? et une perıne comme vous est-elle faite pour un Limosin [4]? S'il nvie de se marier, que ne prend-il une Limosine et laisse-t-il en repos les chrétiens [5]? Le seul nom de

Sur cet accord de *tous*, voyez ci-dessus, p. 131, note 5.

Sur l'étymologie, peu certaine, de ce mot *anger* ou *enger*, voyez le *Dicnaire de Littré*. Après avoir eu le sens neutre de *pousser*, *croître*, *prove-* et le sens actif de *pourvoir* (un terrain du germe de....), *fournir* (suren plantes), *doter* (de), il s'est, comme ici, pris ironiquement dans ce dersens, en parlant de choses mauvaises ou incommodes, embarrassantes; emploi semble avoir été populaire : « Qui m'a angé de ce galouriau? » le paysan Gareau dans *le Pédant joué* de Cyrano Bergerac (acte II, e II), c'est-à-dire : « Qui m'a fourré ici ce godelureau, qui me l'a jeté jambes ou sur le dos? » L'Académie, en 1694, place *enger* dans la fa; étymologique du mot GENRE, entre *engendrer* et *engeance*, et le définit *embarrasser, charger* : « Il m'a voulu enger du plus sot valet du monde. » .a Fontaine a, d'une façon piquante, rendu au mot une de ses anciennes ›tions à la fin de son conte de *Mazet de Lamporechio* (1668, le XVI[e] de • partie) :

Il les engea de petits Mazillons,

›t, le jardinier, leur fit faire souche de Mazillons.

Dont on n'a pour garant que la parole de votre oncle.

Molière écrit *Limosin;* plus loin (p. 258), nous verrons *Périgordin* : on ujourd'hui plus communément *Limousin* et *Périgourdin*. Par un chanınt contraire, nous disons maintenant *Bordeaux* au lieu de *Bourdeaux*, n disait autrefois. (*Note d'Auger.*)

Les chrétiens qui ne veulent rien avoir de commun avec ceux qui ne le ent être, venant d'un pays si lointain et si ridicule. Le « parler chré» de Marotte (à la scène VI des *Précieuses*, tome II, p. 70) suppose la e opposition plaisante avec un parler de païen et d'Iroquois.

Monsieur de Pourceaugnac m'a mis[1] dans une colère effroyable. J'enrage de Monsieur de Pourceaugnac. Quand il n'y auroit que ce nom-là, Monsieur de Pourceaugnac, j'y brûlerai mes livres[2], ou je romprai ce mariage, et vous ne serez point Madame de Pourceaugnac. Pourceaugnac! cela se peut-il souffrir? Non : Pourceaugnac est une chose que je ne saurois supporter; et nous lui jouerons tant de pièces, nous lui ferons tant de niches sur niches, que nous renvoyerons à Limoges Monsieur de Pourceaugnac.

ÉRASTE.

Voici notre subtil Napolitain, qui nous dira des nouvelles.

SCÈNE II.

SBRIGANI, JULIE, ÉRASTE, NÉRINE[3].

SBRIGANI.

Monsieur, votre homme arrive, je l'ai vu à trois lieues d'ici, où a couché le coche; et dans la cuisine où il est descendu pour déjeuner, je l'ai étudié une bonne grosse demie heure[4], et je le sais déjà par cœur. Pour sa

1. *Mis*, sans accord, dans tous nos textes, excepté dans une partie du tirage de 1734 et dans 1773.

2. Racine a placé cette phrase proverbiale dans la bouche de Chicanneau (à la scène VII de l'acte I, vers 235, des *Plaideurs*, 1668); elle est ainsi expliquée par Littré (à BRÛLER, 1°) : « *Brûler ses livres*, tout faire pour réussir. Locution tirée de l'alchimiste, qui, ayant tout tenté, brûle ses livres, désespéré de ne pas réussir, ou, ayant tout dépensé, brûle jusqu'à ses livres pour chauffer ses fourneaux. »

3. SCÈNE IV.

JULIE, ÉRASTE, SBRIGANI, NÉRINE. (1734.)

4. Une bonne demie heure. (*Ibidem.*) — Il y a *demie*, avec accord, dans tous nos anciens textes.

figure, je ne veux point vous en parler[1] : vous verrez de quel air la nature l'a desseinée[2], et si l'ajustement qui l'accompagne y répond comme il faut. Mais pour son esprit, je vous avertis par avance qu'il est des plus épais qui se fassent[3]; que nous trouvons en lui une matière tout à fait disposée pour ce que nous voulons, et qu'il est homme enfin à donner dans tous les panneaux qu'on lui présentera.

ÉRASTE.

Nous dis-tu vrai ?

SBRIGANI.

Oui, si je me connois en gens.

NÉRINE.

Madame, voilà un illustre; votre affaire ne pouvoit être mise en de meilleures mains, et c'est le héros de notre siècle pour les exploits dont il s'agit : un homme qui, vingt fois en sa vie, pour servir ses amis, a généreusement affronté les galères, qui, au péril de ses bras, et de ses épaules[4], sait mettre noblement à fin les aventures les plus difficiles; et qui, tel que vous le voyez, est exilé de son pays pour je ne sais combien d'actions honorables qu'il a généreusement entreprises.

SBRIGANI.

Je suis confus des louanges dont vous m'honorez, et je pourrois vous en donner, avec plus de justice, sur les

1. Vous parler. (1682; faute qui n'est pas reproduite dans les éditions suivantes.)

2. Dans l'édition de 1674, *desseiné*, au masculin; dans celles de 1682 et de 1734, *dessiné*. — L'a desseigné. (1675 A, 84 A, 94 B.) — L'a dessigné. (1692.) — L'Académie, qui, en 1694, n'a encore qu'une même orthographe pour *dessein*, résolution, et pour *dessein*, délinéation, n'écrit déjà plus cependant que *dessiner*.

3. Qu'il y ait dans le monde, dans la création; mais le terme est plaisamment emprunté à la langue marchande et pourrait se traduire par : qu'il y ait en circulation, qu'on se puisse procurer sur la place.

4. Ses bras courent le risque de tirer la rame, ses épaules d'être marquées du *cautère royal*.

merveilles de votre vie; et principalement sur la gloire que vous acquîtes, lorsque, avec tant d'honnêteté, vous pipâtes au jeu, pour douze mille écus, ce jeune seigneur étranger que l'on mena chez vous; lorsque vous fîtes galamment ce faux contrat qui ruina toute une famille; lorsque, avec tant de grandeur d'âme, vous sûtes nier le dépôt qu'on vous avoit confié; et que si généreusement on vous vit prêter votre témoignage à faire pendre ces deux personnes qui ne l'avoient pas mérité.

NÉRINE.

Ce sont petites bagatelles qui ne valent pas qu'on en parle, et vos éloges me font rougir.

SBRIGANI.

Je veux bien épargner votre modestie : laissons cela[1]; et pour commencer notre affaire, allons vite joindre notre provincial, tandis que, de votre côté, vous nous

1. Dans *l'Asinaire* de Plaute (acte III, scène II, vers 537-557), deux esclaves impudents font aussi, mais seul à seul, assaut de pareilles louanges. Voici leur dialogue, qui a déjà été indiqué à la *Notice* (p. 219); il ne prépare point d'ailleurs un effet aussi plaisant que celui que va produire, à la scène suivante, la profession de sincérité faite par Sbrigani (p. 251 et 252), et qu'amènera, à la fin de la pièce, le jugement porté par la victime reconnaissante de cet honnête homme.

LEONIDA.

Edepol, virtutes qui tuas nunc possit conlaudare
Sicut ego possim, quæ domi duellique male fecisti?
Næ illa, edepol, pro merito nunc tuo memorari multa possunt,
Ubi fidentem fraudaveris, ubi hero infidelis fueris,
Ubi verbis conceptis sciens libenter perjuraris,
Ubi parietes perfoderis, in furto ubi sis prehensus,
Ubi sæpe causam dixeris pendens advorsus octo
Astutos, audaceis viros, valenteis virgatores.

LIBANUS.

Fateor profecto, ut prædicas, Leonida, esse vera.
Verum, edepol, næ etiam tua quoque malefacta iterari multa
Et vero possunt, ubi sciens fideli infidus fueris,
Ubi prehensus in furto sies manifesto verberatus,
Ubi perjuraris, ubi sacro manus sis admolitus,
Ubi heris damno, molestiæ et dedecori sæpe fueris,
Ubi creditum tibi quod sit tibi datum esse pernegaris,
Ubi amicæ quam amico tuo fueris magis fidelis,
Ubi sæpe ad languorem tua duritia dederis octo

tiendrez prêts au besoin les autres acteurs de la comédie.

ÉRASTE.

Au moins, Madame, souvenez-vous de votre rôle ; et pour mieux couvrir notre jeu, feignez, comme on vous a dit, d'être la plus contente du monde des résolutions de votre père.

JULIE.

S'il ne tient qu'à cela, les choses iront à merveille.

ÉRASTE.

Mais, belle Julie, si toutes nos machines venoient à ne pas réussir ?

Validos lictores, ulmeis adfectos lentis virgis.
Num male relata 'st gratia ? ut conlegam conlaudavi !

LEONIDA.

Ut meque teque maxume atque ingenio nostro decuit.

LIBANUS.

Jam omitte ista....

« Léonidas. Eh! qui peut mieux que moi maintenant louer tous tes mérites, tous tes hauts faits dans la guerre et dans la paix? Certes, la liste en serait longue : abus de confiance, trahisons envers ton maître, faux serments à bon escient et en termes solennels; et les murailles percées, et les larcins flagrants, et tant de plaidoyers du haut de la potence contre huit gaillards malins et hardis, et vigoureux fouetteurs ! Liban. Tu dis vrai, Léonidas, j'en conviens. Mais on pourrait citer aussi de toi plus d'un méfait. Que de perfidies à bon escient envers qui se fiait à toi ! Que de fois, pris la main dans le sac, tu as reçu les étrivières ! Que de parjures! que de larcins sacriléges ! Que de dommage, de chagrin et de déshonneur causé à tes maîtres ! Que de dépôts niés ! Que d'occasions où tu as préféré ta belle à ton ami ! Que de fois enfin la dureté de ton cuir a lassé huit robustes licteurs armés de houssines pliantes! N'est-ce pas là riposter comme il faut ? N'ai-je pas bien fait le panégyrique de mon collègue ? Léonidas. Si vraiment, et d'une manière digne de notre génie à tous deux. Liban. Mais laissons cela.... » (*Traduction de Sommer.*) L'imitation paraît à Auger manifeste. « Aussi, dit-il, les deux personnages de Sbrigani et de Nérine appartiennent-ils plus à notre ancienne comédie, lorsqu'elle se modelait sur le théâtre antique, qu'à notre comédie nouvelle, image fidèle des mœurs contemporaines. Suivant nos mœurs, Éraste et surtout Julie compromettraient leur délicatesse en employant.... des gens capables d'aussi mauvaises actions que celles dont nos deux fourbes se complimentent réciproquement. Du reste, il était inutile d'avertir, comme l'a fait Bret, que Nérine n'est pas la suivante de Julie. Il est trop évident qu'elle n'est qu'une intrigante de profession, dont les services ont été pris à loyer par

JULIE.

Je déclarerai à mon père mes véritables sentiments.

ÉRASTE.

Et si, contre vos sentiments, il s'obstinoit à son dessein ?

JULIE.

Je le menacerois[1] de me jeter dans un convent[2].

ÉRASTE.

Mais si, malgré tout cela, il vouloit vous forcer à ce mariage ?

JULIE.

Que voulez-vous que je vous dise ?

ÉRASTE.

Ce que je veux que vous me disiez ?

JULIE.

Oui.

ÉRASTE.

Ce qu'on dit quand on aime bien.

JULIE.

Mais quoi ?

ÉRASTE.

Que rien ne pourra vous contraindre, et que, malgré tous les efforts d'un père, vous me promettez d'être à moi.

JULIE.

Mon Dieu ! Éraste, contentez-vous de ce que je fais maintenant, et n'allez point tenter sur l'avenir les résolutions de mon cœur[3] ; ne fatiguez point mon devoir[4]

Éraste, pour tout le temps que durera la pièce concertée contre M. de Pourceaugnac. Nérine disparaît même tout à fait, dès que son rôle est achevé. »

1. Je le menacerai. (1682, 97, 1710, 18, 30, 33, 73.)

2. Au sujet de cette vieille orthographe du mot, qui est celle de presque tous nos textes, et de sa prononciation, voyez au vers 1299 du *Tartuffe* (tome IV, p. 486 et note 5).

3. *Tenter* a ici le sens du latin *tentare*, « tâter, sonder, chercher à pénétrer ».

4. Ne sollicitez point, n'attaquez point sans relâche mon devoir, n'essayez

par les propositions d'une fâcheuse extrémité, dont peut-être n'aurons-nous pas besoin; et s'il y faut venir, souffrez au moins que j'y sois entraînée par la suite des choses.

ÉRASTE.

Eh bien....

SBRIGANI.

Ma foi, voici notre homme, songeons à nous.

NÉRINE.

Ah! comme il est bâti!

SCÈNE III.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC[1] se tourne du côté d'où il vient, comme parlant à des gens qui le suivent, SBRIGANI.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC[2].

Hé bien, quoi? qu'est-ce ? qu'y a-t-il? Au diantre soit la sotte ville, et les sottes gens qui y sont! ne pouvoir faire un pas sans trouver des nigauds qui vous regardent, et se mettent à rire! Eh! Messieurs les badauds, faites vos affaires, et laissez passer les personnes sans leur rire au nez. Je me donne au diable, si je ne

point (pour prendre une expression de Racine [a]) d' « ébranler mon devoir, » ma fidélité au devoir.

1. Les éditions de 1670, 1673 et 1674 ont le plus souvent « MONSIEUR DE POURCEAUGNAC » en tête des scènes; mais en tête des reprises, dans le dialogue, la première et la seconde omettent toujours le DE; la troisième, toujours, moins une fois. Dans le texte de 1682, la particule ne manque qu'en un seul endroit, en tête d'une scène.

2. SCÈNE V.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, SBRIGANI.

M. DE POURCEAUGNAC, *se tournant du côté d'où il vient* (*d'où il est venu*, 1773), *et parlant*, etc. (1734.)

[a] *Bajazet*, acte I, scène I, vers 151.

baille un coup de poing au premier que je verrai rire.

SBRIGANI[1].

Qu'est-ce que c'est, Messieurs? que veut dire cela? à qui en avez-vous? Faut-il se moquer ainsi des honnêtes étrangers qui arrivent ici?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Voilà un homme raisonnable, celui-là.

SBRIGANI.

Quel procédé est le vôtre? et qu'avez-vous à rire?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Fort bien.

SBRIGANI.

Monsieur a-t-il quelque chose de ridicule en soi?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Oui[2].

SBRIGANI.

Est-il autrement que les autres?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Suis-je tortu, ou bossu?

SBRIGANI.

Apprenez à connoître les gens.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

C'est bien dit.

SBRIGANI.

Monsieur est d'une mine à respecter.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Cela est vrai.

SBRIGANI.

Personne de condition.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Oui, gentilhomme limosin.

SBRIGANI.

Homme d'esprit.

1. SBRIGANI, *parlant aux mêmes personnes.* (1734.)
2. Oui? (1734, mais non 1773.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Qui a étudié en droit[1].

SBRIGANI.

Il vous fait trop d'honneur de venir dans votre ville.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Sans doute.

SBRIGANI.

Monsieur n'est point une personne à faire rire.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Assurément.

SBRIGANI.

Et quiconque rira de lui aura affaire à moi.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC[2].

Monsieur, je vous suis infiniment obligé.

SBRIGANI.

Je suis fâché, Monsieur, de voir recevoir de la sorte une personne comme vous, et je vous demande pardon pour la ville.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Je suis votre serviteur.

SBRIGANI.

Je vous ai vu ce matin, Monsieur, avec le coche, lorsque vous avez déjeuné; et la grâce avec laquelle vous mangiez votre pain[3] m'a fait naître d'abord de l'amitié pour vous; et comme je sais que vous n'êtes jamais venu en ce pays, et que vous y êtes tout neuf, je suis bien aise de vous avoir trouvé, pour vous offrir mon service à cette arrivée, et vous aider à vous conduire parmi ce

1. « Prenons acte de la déclaration, dit Auger. Nous verrons par la suite (acte II, scène x, p. 315) notre gentilhomme mettre de la fatuité à nier ces mêmes études en droit dont il tire vanité en ce moment. »

2. M. DE POURCEAUGNAC, *à Sbrigani*. (1734.)

3. Les Limousins ont passé pour grands mangeurs de pain. *Manger du pain comme un Limousin* est un proverbe qu'a recueilli le *Dictionnaire comique* de le Roux, et il est probable qu'il avait déjà cours au temps de Molière.

peuple, qui n'a pas parfois pour les honnêtes gens toute la considération qu'il faudroit.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

C'est trop de grâce que vous me faites.

SBRIGANI.

Je vous l'ai déjà dit : du moment que je vous ai vu, je me suis senti pour vous de l'inclination.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Je vous suis obligé.

SBRIGANI.

Votre physionomie m'a plu.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Ce m'est beaucoup d'honneur.

SBRIGANI.

J'y ai vu quelque chose d'honnête.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Je suis votre serviteur.

SBRIGANI.

Quelque chose d'aimable.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Ah, ah!

SBRIGANI.

De gracieux.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Ah, ah!

SBRIGANI.

De doux.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Ah, ah!

SBRIGANI.

De majestueux.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Ah, ah!

SBRIGANI.

De franc.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Ah, ah!

SBRIGANI.

Et de cordial.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Ah, ah!

SBRIGANI.

Je vous assure que je suis tout à vous.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Je vous ai beaucoup d'obligation.

SBRIGANI.

C'est du fond du cœur que je parle.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Je le crois.

SBRIGANI.

Si j'avois l'honneur d'être connu de vous, vous sauriez que je suis un homme[1] tout à fait sincère.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Je n'en doute point.

SBRIGANI.

Ennemi de la fourberie.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

J'en suis persuadé.

SBRIGANI.

Et qui n'est pas capable de déguiser ses sentiments.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

C'est ma pensée[2].

SBRIGANI.

Vous regardez mon habit qui n'est pas fait comme les autres; mais je suis originaire de Naples, à votre

1. Que je suis homme. (1682, 92, 97, 1710, 18, 30, 34.)
2. Cette réponse de M. de Pourceaugnac a été omise dans les éditions de 1673, 74, 82, 1734.

service, et j'ai voulu conserver un peu et la manière[1] de s'habiller[2], et la sincérité de mon pays[3].

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

C'est fort bien fait. Pour moi, j'ai voulu me mettre à la mode de la cour pour la campagne[4].

SBRIGANI.

Ma foi! cela vous va mieux qu'à tous nos courtisans.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

C'est ce que m'a dit mon tailleur : l'habit est propre[5] et riche, et il fera du bruit ici.

SBRIGANI.

Sans doute. N'irez-vous pas au Louvre?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Il faudra bien aller faire ma cour.

SBRIGANI.

Le Roi sera ravi de vous voir.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Je le crois.

SBRIGANI.

Avez-vous arrêté un logis?

1. Un peu la manière. (1682, 1734.)

2. Molière fit prendre sans doute au « subtil Napolitain » un costume qui rappelait celui des valets intrigants de la comédie italienne; mais, ne lui donnant pas un de leurs noms, il est probable qu'il ne l'habilla pas non plus exactement comme eux. Le costume de Scaramouche, personnage originaire de Naples, était, ce semble, le plus naturel à choisir, à imiter du moins ; tel que le portait alors l'illustre Fiurelli, noir et sans aucun accessoire ridicule ni même étrange, il convenait bien à ce Sbrigani qui se montre si hardiment par la ville et ne craint pas de tenir tête aux badauds.

3. Et j'ai voulu conserver un peu et la sincérité de mon pays. (1673.) — L'édition de 1674 omet les mêmes mots, mais de plus, après *peu*, l'*et* qui, dans celle de 1673, trahit la faute.

4. M. de Pourceaugnac a commandé à son tailleur, pour venir de sa province à Paris, un habit de voyage, un habit de campagne comme il avait pu, et pas tout récemment peut-être, en voir porter par quelque courtisan de passage à Limoges. La description qui nous en reste (voyez ci-dessus, p. 227) ne permet pas trop de juger de la coupe, sans aucun doute surannée et ridicule, mais fait connaître les couleurs, qui étaient des plus criardes.

5. *Propre*, comme il faut, élégant : voyez ci-dessus, p. 112, note 1.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Non; j'allois en chercher un.

SBRIGANI.

Je serai bien aise d'être avec vous pour cela, et je connois tout ce pays-ci.

SCÈNE IV.

ÉRASTE, SBRIGANI, MONSIEUR DE POURCEAUGNAC[1].

ÉRASTE.

Ah! qu'est-ce ci[2]? que vois-je? Quelle heureuse rencontre! Monsieur de Pourceaugnac! Que je suis ravi de vous voir! Comment? il semble que vous ayez peine à me reconnoître!

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Monsieur, je suis votre serviteur.

ÉRASTE.

Est-il possible que cinq ou six années m'aient ôté de votre mémoire? et que vous ne reconnoissiez pas le meilleur ami de toute la famille des Pourceaugnacs?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Pardonnez-moi. (A Sbrigani[3].) Ma foi! je ne sais qui il est.

ÉRASTE.

Il n'y a pas un Pourceaugnac à Limoges que je ne

1. SCÈNE VI.
ÉRASTE, MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, SBRIGANI. (1734.)
— Sur le modèle de cette scène, qu'on a prétendu trouver dans une nouvelle de Scarron, ou plutôt de Boursault, voyez ci-dessus, à la *Notice*, p. 222.

2. L'original a un tiret de plus : « Qu'est-ce-ci? » : comparez ci-dessus, p. 166, note 2. — Qu'est ceci? (1734.) — Qu'est-ce ceci? (1773.)

3. *Bas, à Sbrigani.* (1734.) — La plupart de nos anciens textes ont partout l'abréviation : *à Sbrig.*

connoisse, depuis le plus grand jusques au plus petit; je ne fréquentois qu'eux dans le temps que j'y étois, et j'avois l'honneur de vous voir presque tous les jours.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

C'est moi qui l'ai reçu, Monsieur.

ÉRASTE.

Vous ne vous remettez point mon visage?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Si fait. (A Sbrigani.) Je ne le connois point.

ÉRASTE.

Vous ne vous ressouvenez pas que j'ai eu le bonheur de boire avec vous je ne sais combien de fois[1]?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Excusez-moi. (A Sbrigani.) Je ne sais ce que c'est.

ÉRASTE.

Comment appelez-vous ce traiteur de Limoges qui fait si bonne chère?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Petit-Jean?

ÉRASTE.

Le voilà. Nous allions le plus souvent ensemble chez lui nous réjouir. Comment est-ce que vous nommez à Limoges ce lieu où l'on se promène?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Le cimetière des Arènes[2]?

1. De boire je ne sais combien de fois avec vous. (1682, 97, 1710, 18, 30, 33, 34.)

2. Ce nom singulier, pour une promenade, et que Molière a peut-être, pour cette raison, trouvé plaisant de citer, désigne un lieu sans doute voisin des ruines, alors encore subsistantes, d'un amphithéâtre antique. Le *Dictionnaire géographique*.... d'Expilly (tome IV, 1766, p. 223) nous apprend que les habitants de Limoges croyaient généralement que leur ville avait été décorée par les Romains « d'un magnifique amphithéâtre, d'un capitole, de plusieurs palais et de quantité d'autres édifices somptueux. La tradition du pays attribue tous ces ouvrages à Trajan, quoiqu'il n'y ait des preuves que pour l'amphithéâtre des Arènes. Cet édifice, qui étoit un véritable chef-d'œuvre d'architecture, fut détruit presque à rez-de-chaussée en 1568. Il en restoit cependant

ÉRASTE.

Justement : c'est où je passois de si douces heures à jouir de votre agréable conversation. Vous ne vous remettez pas tout cela?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Excusez-moi, je me le remets. (A Sbrigani.) Diable emporte si[1] je m'en souviens !

SBRIGANI[2].

Il y a cent choses comme cela qui passent de la tête.

ÉRASTE.

Embrassez-moi donc, je vous prie, et resserrons les nœuds de notre ancienne amitié.

SBRIGANI[3].

Voilà un homme qui vous aime fort.

ÉRASTE.

Dites-moi un peu des nouvelles de toute la parenté : comment se porte Monsieur votre.... là.... qui est si honnête homme?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Mon frère le consul[4] ?

ÉRASTE.

Oui.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Il se porte le mieux du monde.

encore assez en 1713 pour en lever le plan. En 1714, M. Boucher d'Orsay, alors intendant de la province, acheva de le détruire, pour y bâtir la place publique qui porte son nom. »

1. Sur cette locution elliptique, voyez tome VI, p. 98, note 1.

2. SBRIGANI, *bas*, *à M. de Pourceaugnac*. (1734.)

3. SBRIGANI, *à M. de Pourceaugnac*. (*Ibidem*.)

4. Entre les juridictions encore établies à Limoges en 1765, d'Expilly cite : « le *présidial*..., composé d'un premier président et lieutenant général civil..., d'un assesseur, de onze conseillers...; l'*hôtel* ou *corps-de-ville*..., composé.... de six consuls qui demeurent en charge pendant deux ans...; la *juridiction consulaire* (*le tribunal de commerce*)..., composée d'un juge, de deux consuls et d'un assesseur », etc. C'est à l'une ou à l'autre de ces juridictions qu'appartenaient ce consul et l'assesseur dont il va être question.

ÉRASTE.

Certes j'en suis ravi. Et celui qui est de si bonne humeur? là.... Monsieur votre...?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Mon cousin l'assesseur?

ÉRASTE.

Justement.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Toujours gai et gaillard.

ÉRASTE.

Ma foi! j'en ai beaucoup de joie. Et Monsieur votre oncle? le...?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Je n'ai point d'oncle.

ÉRASTE.

Vous aviez[1] pourtant en ce temps-là....

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Non, rien qu'une tante.

ÉRASTE.

C'est ce que je voulois dire, Madame votre tante: comment se porte-t-elle?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Elle est morte depuis six mois.

ÉRASTE.

Hélas! la pauvre femme! elle étoit si bonne personne.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Nous avons[2] aussi mon neveu le chanoine qui a pensé mourir de la petite vérole.

ÉRASTE.

Quel dommage ç'auroit été!

1. Vous en aviez. (1682.) — Vous en aviez pourtant en ce temps-là. (1734.)

2. Comparez ci-après, p. 287, et, tome V, p. 448, la note 3, au vers 79 du *Misanthrope*.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Le connoissez-vous aussi?

ÉRASTE.

Vraiment si je le connois! Un grand garçon bien fait.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Pas des plus grands.

ÉRASTE.

Non, mais de taille bien prise.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Eh! oui.

ÉRASTE.

Qui est votre neveu[1]....

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Oui.

ÉRASTE.

Fils de votre frère et de votre sœur[2]....

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Justement.

ÉRASTE.

Chanoine de l'église de.... Comment l'appelez-vous?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

De Saint-Étienne[3].

1. Qui est votre neveu?... (1674, 82, 92.) — Qui est votre neveu? (1730.)

2. Fils de votre frère ou de votre sœur.... (1674, 82, 1734.) — L'autorité de l'édition de 1682 est grande, et la leçon qu'elle a adoptée ici nous paraît être bien probablement la correction d'une faute du texte original, lequel ici passe vraiment les bornes du comique, quelque liberté que notre auteur se permette parfois; car il est à peine admissible qu'Éraste puisse dire : « Fils de votre frère et de votre sœur », pour *Fils de votre frère et de votre belle-sœur*. Rien n'est plus naturel au contraire que l'alternative : « Fils de votre frère ou de votre sœur. » L'œil fixé sur M. de Pourceaugnac, Éraste hasarde d'un ton à demi interrogateur ou hésitant de parler d'un frère; puis, jugeant vite à la physionomie de sa dupe qu'il s'est trompé, il reprend aussitôt et parle d'une sœur, et cette fois d'une voix bien assurée, qui lui vaut la réponse confirmative de M. de Pourceaugnac : « Fils, n'est-ce pas? de votre frère ou...., oui, oui! de votre sœur! — Justement. »

3. L'église cathédrale de Limoges.

ÉRASTE.

Le voilà, je ne connois autre.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC[1].

Il dit toute la parenté[2].

SBRIGANI.

Il vous connoît plus que vous ne croyez.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

A ce que je vois, vous avez demeuré longtemps dans notre ville?

ÉRASTE.

Deux ans entiers.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Vous étiez donc là quand mon cousin l'élu[3] fit tenir son enfant à Monsieur notre gouverneur?

ÉRASTE.

Vraiment oui, j'y fus convié des premiers.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Cela fut galant.

ÉRASTE.

Très-galant[4].

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

C'étoit un repas bien troussé.

ÉRASTE.

Sans doute.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Vous vîtes donc aussi la querelle que j'eus avec ce gentilhomme périgordin[5]?

1. M. DE POURCEAUGNAC, *à Sbrigani*. (1734.)

2. Il dit toute ma parenté. (1674, 82, 1734.) — Il dit ma parenté. (1730.) — Sur une certaine ressemblance qu'il y a entre ce dialogue et l'interrogatoire soutenu par maître Jacques, à la scène II de l'acte V de *l'Avare*, voyez ci-dessus, p. 184, la note d'Auger.

3. Il a déjà été dit au tome IV, p. 442, note 2, que les élus étaient des officiers royaux composant des juridictions spéciales, d'ordre subalterne, devant qui se portaient les contestations relatives à certains impôts.

4. Très-galant. Oui? (1682.) — Très-galant. Oui. (1692, 97, 1710, 18, 33.) — Très-galant. Oui! (1730.)

5. Périgourdin. (1718, 34.)

ÉRASTE.

Oui.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Parbleu! il trouva à qui parler.

ÉRASTE.

Ah, ah!

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Il me donna un soufflet[1], mais je lui dis bien son fait.

ÉRASTE.

Assurément. Au reste, je ne prétends pas que vous preniez[2] d'autre logis que le mien.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Je n'ai garde de....

ÉRASTE.

Vous moquez-vous? Je ne souffrirai point du tout que mon meilleur ami soit autre part que dans ma maison.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Ce seroit vous....

ÉRASTE.

Non : le diable m'emporte! vous[3] logerez chez moi.

SBRIGANI[4].

Puisqu'il le veut obstinément, je vous conseille d'accepter l'offre.

1. Ici les acteurs ont coutume d'ajouter un lazzi, qui est de tradition à la Comédie-Française : « SBRIGANI. Les suites de cette affaire durent être terribles. M. DE POURCEAUGNAC, *approchant la main de sa joue gonflée*. Je crois bien! j'en ai eu la joue enflée pendant huit jours. »

2. Je n'entends pas que vous preniez.... *Je ne prétends pas* est une seconde fois employé avec ce sens à la scène II de l'acte II (p. 288) : « Je ne prétends point qu'il se marie. » L'Académie, dans la 1re édition de son *Dictionnaire* (1694), n'a aucun exemple analogue ; mais, dans son avant-dernière (1835), et encore dans la dernière (1878), elle donne celui-ci : « Je ne prétends pas que cet étourdi me manque de respect. »

3. Non : vous avez beau faire, vous. (1682, 1734.)

4. SBRIGANI, *à M. de Pourceaugnac.* (1734.)

ÉRASTE.

Où sont vos hardes?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Je les ai laissées, avec mon valet, où je suis descendu.

ÉRASTE.

Envoyons-les querir par quelqu'un.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Non : je lui ai défendu de bouger, à moins que j'y fusse moi-même, de peur de quelque fourberie.

SBRIGANI.

C'est prudemment avisé.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Ce pays-ci est un peu sujet à caution.

ÉRASTE.

On voit les gens d'esprit en tout.

SBRIGANI.

Je vais accompagner Monsieur, et le ramènerai où vous voudrez.

ÉRASTE.

Oui, je serai bien aise de donner quelques ordres, et vous n'avez qu'à revenir à cette maison-là[1].

SBRIGANI.

Nous sommes à vous tout à l'heure.

ÉRASTE[2].

Je vous attends avec impatience.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC[3].

Voilà une connoissance où je ne m'attendois point.

SBRIGANI.

Il a la mine d'être honnête homme.

1. La maison du médecin, où Éraste va frapper tout à l'heure : voyez ci-dessus, p. 235, fin de la note et note *a*.
2. ÉRASTE, *à M. de Pourceaugnac*. (1734.)
3. M. DE POURCEAUGNAC, *à Sbrigani*. (*Ibidem*.)

ÉRASTE, seul.

Ma foi! Monsieur de Pourceaugnac, nous vous en donnerons de toutes les façons; les choses sont préparées, et je n'ai qu'à frapper.

SCÈNE V.

L'APOTHICAIRE, ÉRASTE[1].

ÉRASTE.

Je crois, Monsieur, que vous êtes le médecin à qui l'on est venu parler de ma part.

L'APOTHICAIRE.

Non, Monsieur, ce n'est pas moi qui suis le médecin; à moi n'appartient pas cet honneur, et je ne suis qu'apothicaire, apothicaire indigne[2], pour vous servir.

ÉRASTE.

Et Monsieur le médecin est-il à la maison?

L'APOTHICAIRE.

Oui, il est là embarrassé à expédier quelques malades, et je vais lui dire que vous êtes ici.

ÉRASTE.

Non, ne bougez: j'attendrai qu'il ait fait; c'est pour lui mettre entre les mains certain parent que nous avons, dont on lui a parlé, et qui se trouve attaqué de

1. Et je n'ai qu'à frapper. Holà!

SCÈNE VII.

UN APOTHICAIRE, ÉRASTE. (1734.)

— L'édition de 1682 a aussi l'appel « Holà! » Seulement elle le place à l'alinéa suivant, avant « Je crois ».

2. N'y a-t-il pas une intention comique, une sorte de plaisant orgueil dans cette façon de s'égaler, par cette qualification même d'*indigne*, aux religieux qui, par humilité, se l'appliquent d'ordinaire?

quelque folie, que nous serions bien aises qu'il pût guérir avant que de le marier.

L'APOTHICAIRE.

Je sais ce que c'est, je sais ce que c'est, et j'étois avec lui quand on lui a parlé de cette affaire. Ma foi, ma foi! vous ne pouviez pas vous adresser à un médecin plus habile : c'est un homme qui sait la médecine à fond, comme je sais ma croix de par Dieu [1], et qui, quand on devroit crever, ne démordroit pas d'un *iota* des règles des anciens. Oui, il suit toujours le grand chemin, le grand chemin, et ne va point chercher midi à quatorze heures; et pour tout l'or du monde, il ne voudroit pas avoir guéri une personne avec d'autres remèdes que ceux que la Faculté permet.

ÉRASTE.

Il fait fort bien : un malade ne doit point vouloir guérir que la Faculté n'y consente.

L'APOTHICAIRE.

Ce n'est pas parce que nous sommes grands amis, que j'en parle; mais il y a plaisir, il y a plaisir [2] d'être son malade; et j'aimerois mieux mourir de ses remèdes que de guérir de ceux d'un autre; car, quoi qui puisse arriver [3], on est assuré que les choses sont toujours dans l'ordre; et quand on meurt sous sa conduite, vos héritiers n'ont rien à vous reprocher.

1. La Fontaine s'est aussi servi de ce mot populaire; il fait dire à sa *Devine par force* (fable XIV du livre VII, 1678) :

> Eh ! Messieurs, sais-je lire?
> Je n'ai jamais appris que ma croix de par Dieu.

Les petits livres de l'alphabet et les catéchismes élémentaires qu'on faisait apprendre par cœur même à ceux qui ne savaient pas lire étaient ainsi appelés (ou *croix de Jésus*), parce que le titre en était « orné, dit Littré, d'une croix qui se nommait *croix de par Dieu*, c'est-à-dire croix faite au nom de Dieu. »

2. La répétition, qui semble être une manie de cet apothicaire, a été omise ici dans les éditions de 1673, 74, 82, 1734.

3. Car, quoi qu'il puisse arriver. (1718, 34.)

ÉRASTE.

C est une grande consolation pour un défunt.

L'APOTHICAIRE.

Assurément ; on est bien aise au moins d'être mort méthodiquement[1]. Au reste, il n'est pas de ces médecins qui marchandent les maladies[2] : c'est un homme expéditif, expéditif, qui aime à dépêcher ses malades ; et quand on a à mourir, cela se fait avec lui le plus vite du monde.

ÉRASTE.

En effet, il n'est rien tel que de sortir promptement d'affaire.

L'APOTHICAIRE.

Cela est vrai : à quoi bon tant barguigner[3] et tant tourner autour du pot? Il faut savoir vitement le court ou le long d'une maladie[4].

ÉRASTE.

Vous avez raison.

L'APOTHICAIRE.

Voilà déjà trois de mes enfants dont il m'a fait l'honneur de conduire la maladie, qui sont morts en

1. « On a pu remarquer, dit Auger, avec quelle abondance et quelle variété d'expressions Molière paraphrase, dans cette scène, le fameux mot *Mourir dans les formes*, qu'il a employé dans *l'Amour médecin* » (acte II, scène v, tome V, p. 330).

2. Trissotin, à la fin de son sonnet, emploie aussi *marchander* dans ce sens familier de *ménager* (acte III, scène II, des *Femmes savantes*) :

> Sans la marchander davantage,
> Noyez-la de vos propres mains.

3. *Barguigner*, qui d'abord signifiait *marchander, débattre le prix* (voyez le *Dictionnaire de Littré*), est déjà dans Rabelais avec ce sens d'*hésiter*, de *balancer* : « C'est trop ici barguigné. Vends-lui, si tu veux ; si tu ne veux, ne l'amuse plus. » (Chapitre VII du quart livre, tome II, p. 294.)

4. « On dit figurément et proverbialement *Savoir le court ou le long d'une affaire*, pour dire Savoir ce qui en est ou ce qui en sera. » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1694, à COURT : au mot LONG, la rédaction est : *Savoir le court et le long d'une affaire ;* et c'est sous cette dernière forme que l'édition la plus récente, 1878, reproduit la locution, mais à l'article COURT.) — Le cours. (1670, 73, 74, 75 A, 84 A, 92, 94 B ; faute évidente.)

moins de quatre jours, et qui, entre les mains d'un autre, auroient langui plus de trois mois.

ÉRASTE.

Il est bon d'avoir des amis comme cela.

L'APOTHICAIRE.

Sans doute. Il ne me reste plus que[1] deux enfants, dont il prend soin comme des siens; il les traite et gouverne à sa fantaisie, sans que je me mêle de rien; et le plus souvent, quand je reviens de la ville, je suis tout étonné que je les trouve saignés ou purgés par son ordre[2].

ÉRASTE.

Voilà des soins fort obligeants[3].

L'APOTHICAIRE.

Le voici, le voici, le voici qui vient.

SCÈNE VI.

PREMIER MÉDECIN, UN PAYSAN, UNE PAYSANNE, ÉRASTE, L'APOTHICAIRE.

LE PAYSAN[4].

Monsieur, il n'en peut plus, et il dit qu'il sent dans la tête les plus grandes douleurs du monde.

1. Il ne me reste que. (1682, 1734.)

2. Il serait difficile de trouver à railler, chez les personnages du *Barbier de Séville*, aucun excès de pur zèle scientifique ou professionnel, et encore moins d'aveugle confiance. Cependant Beaumarchais semble s'être souvenu du trait; il l'a en quelque sorte détaillé, à la scène IV de l'acte II et à la scène V de l'acte III, où (les rôles étant d'ailleurs intervertis) le docteur s'emporte contre le barbier, son auxiliaire, qui, en un tour de main, a médicamenté toute sa maison, bêtes et gens.

3. Voilà les soins les plus obligeants du monde. (1682.)

4. SCÈNE VIII.

ÉRASTE, PREMIER MÉDECIN, UN APOTHICAIRE, UN PAYSAN, UNE PAYSANNE.

LE PAYSAN, *au Médecin*. (1734.)

PREMIER MÉDECIN.

Le malade est un sot, d'autant plus que, dans la maladie dont il est attaqué, ce n'est pas la tête, selon Galien, mais la rate, qui lui doit faire mal [1].

LE PAYSAN.

Quoi que c'en soit, Monsieur, il a toujours avec cela son cours de ventre depuis six mois.

PREMIER MÉDECIN.

Bon, c'est signe que le dedans se dégage. Je l'irai visiter dans deux ou trois jours; mais s'il mouroit avant ce temps-là, ne manquez pas de m'en donner avis, car il n'est pas de la civilité qu'un médecin visite un mort [2].

LA PAYSANNE [3].

Mon père, Monsieur, est toujours malade de plus en plus.

PREMIER MÉDECIN.

Ce n'est pas ma faute : je lui donne des remèdes [4]; que ne guérit-il ? Combien a-t-il été saigné de fois ?

LA PAYSANNE.

Quinze, Monsieur, depuis vingt jours.

PREMIER MÉDECIN.

Quinze fois saigné [5] ?

1. Ce trait rappelle à Auger celui de M. Tomès, qui, dans *l'Amour médecin* (acte II, scène II), se refuse à croire qu'un de ses malades ait pu succomber à six jours de traitement, parce qu' « Hippocrate dit que ces sortes de maladies ne se terminent qu'au quatorze ou au vingt-un. »

2. De laisser un médecin venir en visite chez un mort.

3. LA PAYSANNE, *au Médecin*. (1734.)

4. Les remèdes. (1773.)

5. « Jamais le docteur Sangrado de le Sage, dit M. Maurice Raynaud [a] dans ses *Médecins au temps de Molière*, jamais les plus fervents adeptes.... de la médecine physiologique ne répandirent des torrents de sang comparables à ceux qui furent versés à cette époque.... Nous.... voyons *Gui Patin* saigner treize fois, en quinze jours, un enfant de sept ans; il en saigne un de deux mois, un autre de trois jours! Lui-même se fait saigner sept fois pour un

[a] Pages 182-184, auxquelles nous avons déjà renvoyé à propos de la consultation de M. Bahys (à la scène V de l'acte II de *l'Amour médecin*), tome V, p. 329, note 4.

LA PAYSANNE.

Oui.

PREMIER MÉDECIN.

Et il ne guérit point?

LA PAYSANNE.

Non, Monsieur.

PREMIER MÉDECIN.

C'est signe que la maladie n'est pas dans le sang. Nous le ferons purger autant de fois, pour voir si elle n'est pas dans les humeurs; et si rien ne nous réussit, nous l'envoyerons aux bains.

L'APOTHICAIRE.

Voilà le fin cela, voilà le fin de la médecine[1].

ÉRASTE.

C'est moi[2], Monsieur, qui vous ai envoyé parler ces jours passés pour un parent un peu troublé d'esprit, que je veux vous donner chez vous, afin de le guérir avec plus de commodité, et qu'il soit vu de moins de monde.

simple rhume, et il rapporte de ses confrères des exemples non moins beaux de dévouement aux principes : M. Mantel saigné trente-deux fois pour une fièvre, M. Cousinot soixante-quatre fois pour un rhumatisme, M. Baralis onze fois en six jours, à l'âge de quatre-vingts ans.... Mais malheur à ceux qu'on ne saigne pas, ou qu'on saigne modérément! Gui de la Brosse (un médecin!) [a] est mort sans saignée. On la lui proposa : « Il répondit que c'étoit le remède « des pédants sanguinaires..., et qu'il aimoit mieux mourir que d'être saigné: « aussi a-t-il fait. Le diable le saignera en l'autre monde, comme mérite un « fourbe, un athée, un imposteur, un homicide et bourreau public tel qu'il étoit. »

1. Auger nous apprend qu'en 1823 l'habitude était prise au théâtre de supprimer toute cette première partie de la scène, qui était jugée aussi inutile que la consultation donnée par Sganarelle à la scène II de l'acte III du *Médecin malgré lui* (voyez tome VI, p. 104, note 5). — L'une et l'autre sont en effet un peu hors d'œuvre; mais dans ces hors-d'œuvre que de traits de bonne comédie qu'il est dur de sacrifier à la représentation!

2. SCÈNE IX.

ÉRASTE, PREMIER MÉDECIN, UN APOTHICAIRE.

ÉRASTE, *au Médecin.*

C'est moi. (1734.)

[a] Le fondateur du Jardin du Roi (Jardin des Plantes), mort le dernier août 1641, d'après la lettre, que va citer M. Raynaud, de Gui Patin à Belin, datée du 4 septembre 1641 (édition Réveillé-Parise, tome I, p. 82).

PREMIER MÉDECIN.

Oui, Monsieur, j'ai déjà disposé tout, et promets d'en avoir tous les soins imaginables.

ÉRASTE.

Le voici[1].

PREMIER MÉDECIN.

La conjoncture est tout à fait heureuse, et j'ai ici un ancien de mes amis avec lequel je serai bien aise de consulter sa maladie.

SCÈNE VII.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, ÉRASTE, PREMIER MÉDECIN, L'APOTHICAIRE[2].

ÉRASTE[3].

Une petite affaire m'est survenue, qui m'oblige à vous quitter:[4] mais voilà une personne entre les mains de qui je vous laisse, qui aura soin pour moi de vous traiter du mieux qu'il lui sera possible.

PREMIER MÉDECIN.

Le devoir de ma profession m'y oblige, et c'est assez que vous me chargiez de ce soin.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC[5].

C'est son maître d'hôtel, et[6] il faut que ce soit un homme de qualité.

1. Le voici fort à propos. (1682, 1734.)
2. SCÈNE X.
MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, etc., UN APOTHICAIRE. (1734.)
3. ÉRASTE, *à M. de Pourceaugnac.* (1682, 1734.)
4. *Montrant le médecin.* (1734.)
5. M. DE POURCEAUGNAC, *à part.* (*Ibidem.*)
6. C'est son maître d'hôtel, sans doute, et. (1682, 1734.)

PREMIER MÉDECIN [1].

Oui, je vous assure que je traiterai Monsieur méthodiquement, et dans toutes les régularités de notre art.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Mon Dieu! il ne me faut point tant de cérémonies; et je ne viens pas ici pour incommoder.

PREMIER MÉDECIN.

Un tel emploi ne me donne que de la joie.

ÉRASTE [2].

Voilà toujours six pistoles [3] d'avance, en attendant ce que j'ai promis.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Non, s'il vous plaît, je n'entends pas que vous fassiez de dépense, et que vous envoyiez [4] rien acheter pour moi.

ÉRASTE.

Mon Dieu! laissez faire. Ce n'est pas pour ce que vous pensez.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Je vous demande de ne me traiter qu'en ami.

ÉRASTE.

C'est ce que je veux faire. (Bas au médecin.) Je vous recommande surtout de ne le point laisser sortir de vos mains; car parfois il veut s'échapper.

PREMIER MÉDECIN.

Ne vous mettez pas en peine.

ÉRASTE, à Monsieur de Pourceaugnac.

Je vous prie de m'excuser de l'incivilité que je commets.

1. PREMIER MÉDECIN, *à Éraste*. (1734.) — 2. ÉRASTE, *au Médecin*. (*Ibidem*.)

3. Dix pistoles. (1682, 1730, 34.) — Deux pistoles. (1697, 1710, 18, 33.) — *Pistole*, on le sait, marquait d'ordinaire une valeur de dix francs en une monnaie quelconque. Mais on l'a vu évaluer, vers ce temps-là, juste à onze francs : ci-dessus, p. 75 et note 5 (à la scène IV de l'acte I de *l'Avare*).

4. *Envoyez*, sans *i*, dans tous nos textes, sauf 1675 A, 84 A, 94 B, et 1710, 18, 34.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Vous vous moquez, et c'est trop de grâce que vous me faites.

SCÈNE VIII.

PREMIER MÉDECIN, SECOND MÉDECIN, MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, L'APOTHICAIRE[1].

PREMIER MÉDECIN.

Ce m'est beaucoup d'honneur, Monsieur, d'être choisi pour vous rendre service.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Je suis votre serviteur.

PREMIER MÉDECIN.

Voici un habile homme, mon confrère, avec lequel je vais consulter la manière dont nous vous traiterons.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Il ne faut point tant de façons, vous dis-je, et je suis homme à me contenter de l'ordinaire.

PREMIER MÉDECIN.

Allons, des siéges.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC[2].

Voilà, pour un jeune homme, des domestiques bien lugubres!

1. SCÈNE XI.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, PREMIER MÉDECIN, SECOND MÉDECIN, UN APOTHICAIRE. (1734.)

— Comme cela a été dit à la *Notice* (ci-dessus, p. 219 et 220), cette scène, du moins pour l'idée première et aussi pour le dialogue qui va s'engager avant et après la consultation, est à comparer avec la scène v de l'acte V des *Ménechmes* de Plaute (vers 819 et suivants).

2. *Des laquais entrent et donnent des siéges.* M. DE POURCEAUGNAC, *à part.* (1734.)

PREMIER MÉDECIN.

Allons, Monsieur : prenez votre place, Monsieur.

(Lorsqu'ils sont assis, les deux Médecins lui prennent chacun une main, pour lui tâter le pouls.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, présentant ses mains.

Votre très-humble valet. (Voyant qu'ils lui tâtent le pouls.) Que veut dire cela[1] ?

PREMIER MÉDECIN.

Mangez-vous bien, Monsieur ?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Oui, et bois encore mieux.

PREMIER MÉDECIN.

Tant pis : cette grande appétition du froid et de l'humide est une indication de la chaleur et sécheresse qui est au dedans. Dormez-vous fort ?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Oui, quand j'ai bien soupé.

PREMIER MÉDECIN.

Faites-vous des songes ?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Quelquefois.

PREMIER MÉDECIN.

De quelle nature sont-ils ?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

De la nature des songes. Quelle diable de conversation est-ce là ?

PREMIER MÉDECIN.

Vos déjections, comment sont-elles ?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Ma foi ! je ne comprends rien à toutes ces questions, et je veux plutôt boire un coup.

1. Prenez votre place, Monsieur. (*Les deux médecins font asseoir M. de Pourceaugnac entre eux deux.*) M. DE POURCEAUGNAC, *s'asseyant*. Votre très-humble valet. (*Les deux médecins lui prennent*[a] *chacun une main, pour lui tâter le pouls.*) Que veut dire cela ? (1734.)

[a] *Lui prenant.* (1773.)

PREMIER MÉDECIN.

Un peu de patience, nous allons raisonner sur votre affaire devant vous, et nous le ferons en françois, pour être plus intelligibles.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Quel grand raisonnement faut-il pour manger un morceau?

PREMIER MÉDECIN[1].

Comme ainsi soit qu'on ne puisse[2] guérir une maladie qu'on ne la connoisse parfaitement, et qu'on ne la puisse parfaitement connoître sans en bien établir l'idée particulière, et la véritable espèce, par ses signes diagnostiques et prognostiques[3], vous me permettrez, Monsieur notre ancien[4], d'entrer en considération de la maladie dont il s'agit, avant que de toucher à la thérapeutique, et aux remèdes qu'il nous conviendra faire pour la parfaite curation d'icelle. Je dis donc, Monsieur, avec votre permission, que notre malade ici présent est malheureusement attaqué, affecté, possédé, travaillé de cette sorte de folie que nous nommons fort bien mélan-

1. C'est le lieu de renvoyer de nouveau à certaines pages des *Médecins au temps de Molière*, de M. Maurice Raynaud, que nous avons indiquées à *l'Amour médecin* (tome V, p. 326, note 1).

2. Comme nous posons en principe, puisqu'il est de principe qu'on ne peut.... Pour cette locution, qui paraît avoir été d'un fréquent usage dans les argumentations d'école, voyez le *Dictionnaire de Littré*, à l'historique d'Ainsi (xvie siècle). Elle est prononcée avec une solennité qui frappe M. de Pourceaugnac : voyez ci-après, p. 293. — Comme ainsi soit on ne puisse. (1682, 97, 1710.)

3. *Signes diagnostiques*, ceux d'après lesquels, dit Littré, le médecin peut « établir la nature d'une maladie, et reconnaître l'état actuel du malade. » — *Signes prognostiques*, « ceux d'après lesquels le médecin établit son pronostic, » c'est-à-dire son jugement sur l'issue de la maladie. La *diagnose* et la *prognose*, dont parle plus loin le second médecin sont « la connaissance qui s'acquiert par l'observation des signes » soit diagnostiques, soit prognostiques.

4. « Dans les consultations, dit M. Raynaud (p. 82), citant les statuts de la Faculté, les plus jeunes opinent les premiers et selon l'ordre de leur promotion au doctorat. »

et ancien, suivant l'expérience, jugement, lumière et suffisance qu'il s'est acquise dans notre art. *Dixi*[1].

SECOND MÉDECIN.

A Dieu ne plaise, Monsieur, qu'il me tombe en pensée d'ajouter rien à ce que vous venez de dire! Vous avez si bien discouru sur tous les signes, les symptômes et les causes de la maladie de Monsieur; le raisonnement que vous en avez fait est si docte et si beau, qu'il est impossible qu'il ne soit pas fou, et mélancolique hypocondriaque; et quand il ne le seroit pas, il faudroit qu'il le devînt, pour la beauté des choses que vous avez dites, et la justesse du raisonnement que vous avez fait. Oui, Monsieur, vous avez dépeint fort graphiquement[2], *graphice depinxisti*, tout ce qui appartient à cette maladie : il ne se peut rien de plus doctement, sagement, ingénieusement conçu, pensé, imaginé, que ce que vous avez prononcé au sujet de ce mal, soit pour la diagnose, ou la prognose[3], ou la thérapie[4]; et il ne me reste rien ici, que de féliciter Monsieur d'être tombé entre vos mains, et de lui dire qu'il est trop heureux d'être fou, pour éprouver l'efficace[5] et la douceur des remèdes que vous avez si judicieusement proposés. Je les approuve tous, *manibus et pedibus descendo in tuam sententiam*[6]. Tout ce que j'y voudrois, c'est[7] de faire les

1. « J'ai dit. »

2. *Graphiquement*, au propre, par le dessin ; au figuré, par extension, de manière à rendre la chose sensible pour les yeux de l'esprit.

3. Voyez ci-dessus, p. 271, note 3.

4. La thérapeutique, le traitement.

5. Sur ce mot, peut-être, comme le croit Génin, un peu vieilli depuis le temps des *Précieuses*, voyez tome II, p. 50, note 3.

6. « Je descends des mains et des pieds à ton avis, » c'est-à-dire je me range et j'applaudis à ton avis. On peut croire que Molière a voulu rendre la phrase ridicule par l'addition de *manibus*, et la substitution de *descendere* à *discedere* ou plutôt à *ire*. C'est à ce dernier verbe que se joignait *pedibus* dans une des locutions équivalentes à notre tour français : « se ranger à l'avis de quelqu'un ».

7. Tout ce que j'y voudrois ajouter, c'est. (1682, 1734.)

saignées et les purgations en nombre impair : *numero deus impari gaudet*[1] ; de prendre le lait clair avant le bain; de lui composer un fronteau[2] où il entre du sel : le sel est symbole de la sagesse; de faire blanchir les murailles de sa chambre, pour dissiper les ténèbres de ses esprits : *album est disgregativum visus*[3] ; et de lui donner tout à l'heure un petit lavement, pour servir de prélude et d'introduction à ces judicieux remèdes, dont, s'il a à guérir, il doit recevoir du soulagement. Fasse le Ciel que ces remèdes, Monsieur, qui sont les vôtres, réussissent au malade selon notre intention!

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Messieurs, il y a une heure que je vous écoute. Est-ce que nous jouons ici une comédie?

PREMIER MÉDECIN.

Non, Monsieur, nous ne jouons point.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Qu'est-ce que tout ceci? et que voulez-vous dire avec votre galimatias et vos sottises?

1. « Le nombre impair plaît au dieu. » C'est la fin d'un vers de Virgile[a] que le docteur a la prétention de citer, mais il en fausse un pied; l'intention de Molière ne paraît pas douteuse[b] ; se piquant néanmoins de rétablir ici la prosodie, divers éditeurs (1675 A, 84 A, 94 B, 1730, 33, 34) ont imprimé *impare* au lieu d'*impari*. La citation a été omise dans l'édition de 1692.

2. *Fronteau*, bandeau à appliquer sur le front, ou médicament retenu par ce bandeau. L'Académie, de sa première à sa dernière édition, n'admet en ce sens que *frontal*, et restreint *fronteau* à un ou deux autres emplois.

3. « Le blanc amène la disgrégation de la vision. » — « *Disgrégation*, terme d'optique ancienne, qui se disait de la propriété attribuée à certaines couleurs d'écarter les rayons visuels et de rendre la vision plus nette. » (*Dictionnaire de Littré.*)

[a] Du vers 75 de la VIII[e] *églogue*.

[b] Comparez ci-contre, p. 276, la note 6; en outre, ci-dessus, p. 274, note 2; et le vers trop long d'un pied que Racine fait citer à l'Intimé dans la scène III de l'acte III des *Plaideurs*. Du reste, les médecins de ce temps avaient une grande habitude de la langue latine, et la plupart l'écrivaient avec pureté : M. Raynaud s'en porte garant (p. 405-407).

PREMIER MÉDECIN.

Bon, dire des injures. Voilà un diagnostique qui nous manquoit pour la confirmation de son mal, et ceci pourroit bien tourner en manie.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC[1].

Avec qui m'a-t-on mis ici?

(Il crache deux ou trois fois.)

PREMIER MÉDECIN.

Autre diagnostique : la sputation fréquente.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Laissons cela, et sortons d'ici.

PREMIER MÉDECIN.

Autre encore : l'inquiétude de changer de place.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Qu'est-ce donc que toute cette affaire? et que me voulez-vous?

PREMIER MÉDECIN.

Vous guérir, selon l'ordre qui nous a été donné.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Me guérir?

PREMIER MÉDECIN.

Oui.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Parbleu! je ne suis pas malade.

PREMIER MÉDECIN.

Mauvais signe, lorsqu'un malade ne sent pas son mal.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Je vous dis que je me porte bien.

PREMIER MÉDECIN.

Nous savons mieux que vous comment vous vous portez, et nous sommes médecins, qui voyons clair dans votre constitution.

1. M. DE POURCEAUGNAC, *à part.* (1734.)

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Si vous êtes médecins, je n'ai que faire de vous; et je me moque de la médecine.

PREMIER MÉDECIN.

Hon, hon[1] : voici un homme plus fou que nous ne pensons.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Mon père et ma mère n'ont jamais voulu de remèdes, et ils sont morts tous deux sans l'assistance des médecins.

PREMIER MÉDECIN.

Je ne m'étonne pas s'ils ont engendré un fils qui est insensé. [2] Allons, procédons à la curation, et par la douceur exhilarante[3] de l'harmonie, adoucissons, lénifions, et accoisons[4] l'aigreur de ses esprits, que je vois prêts à s'enflammer.

SCÈNE IX.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC[5].

Que diable est-ce là? Les gens de ce pays-ci sont-ils insensés? Je n'ai jamais rien vu de tel, et je n'y comprends rien du tout.

1. Hom, hom. (1734.)
2. *Au second médecin.* (*Ibidem.*)
3. *Exhilarant*, qui amène l'hilarité, la gaieté; Littré ne cite aucun autre exemple de ce mot.
4. *Accoiser*, rendre coi, calmer, apaiser, affaiblir. Bossuet a deux fois employé ce vieux mot : voyez le *Dictionnaire de Littré.*
5. SCÈNE XII.
MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, *seul.* (1734.)

SCÈNE X.

DEUX MUSICIENS italiens en médecins crotesques [1], suivis de HUIT MATASSINS [2], chantent ces paroles soutenues de la symphonie d'un mélange d'instruments.

LES DEUX MUSICIENS [3].

Bon dì, bon dì, bon dì [4] *:*
Non vi lasciate uccidere
Dal dolor malinconico.
Noi vi faremo ridere
Col nostro canto harmonico [5] *;*
Sol' per guarirvi
Siamo venuti qui.
Bon dì, bon dì, bon dì [6].

1. Deux musiciens en costume grotesque d'opérateurs, de charlatans italiens. — Cette forme *crotesque* est déjà au vers 1809 de *l'Étourdi.*

2. Voyez ci-après, p. 283, note 3. — Il n'est compté que six de ces matassins dans le livre du ballet ainsi que dans le mémoire du décorateur (ci-après, p. 340, et ci-dessus, p. 235 et note *e*). L'on n'en voit pas davantage dans la gravure de 1682, et c'est aussi le nombre de baladins, de *Pantalons* qu'a remarqué M. de Pourceaugnac (ci-après, p. 293).

3. SCÈNE XIII.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, DEUX MÉDECINS GROTESQUES.

(*Ils s'asseyent d'abord tous trois; les Médecins se lèvent à différentes reprises pour saluer M. de Pourceaugnac, qui se lève autant de fois pour les saluer.*) (1734, où ensuite, dans les trois en-tête, MUSICIENS est également remplacé par MÉDECINS.) — Lulli, l'auteur de la musique de ces divertissements, et peut-être aussi des vers italiens de celui-ci, joua et chanta en personne, à Chambord, l'un des deux rôles de docteurs bouffons : voyez ci-dessus la *Notice*, p. 225, et ci-après, p. 340. A voir la gravure de 1682, on peut croire que les deux Médecins jouaient masqués, et que c'est pour cela que Pourceaugnac les appelle « deux gros joufflus » (ci-après, p. 293).

4. Les mots *Bon dì*, « bon jour, » ici et à la fin du duo, viennent, non pas trois, mais huit fois dans le chant. — L'écriture est *Buon dì* dans *le Divertissement de Chambord*, 1669, et dans les éditions de 1730, 33, 34.

5. Ces deux derniers vers sont repris de suite par les chanteurs.

6. « Bonjour, bonjour, bonjour : ne vous laissez pas mourir du mal mélan-

PREMIER MUSICIEN[1].

Altro non è la pazzia
Che malinconia[2].
Il malato
Non è disperato,
Se vol pigliar un poco d'allegria[3] *:*
Altro non è la pazzia
Che malinconia[4].

SECOND MUSICIEN[5].

Sù, cantate, ballate, ridete[6] *;*
E[7] *se far meglio volete,*
Quando sentite il deliro[8] *vicino,*
Pigliate del vino[9],
E qualche volta un po' po'[10] *di tabac*[11].
Alegramente, Monsu Pourceaugnac[12] *!*

colique. Nous vous ferons rire avec notre chant harmonieux. Ce n'est que pour vous guérir que nous sommes venus. Bonjour, bonjour, bonjour. »

1. Le dessus, d'après la partition. *Le Carnaval* imprimé, dans son entrée de *Pourceaugnac* (dont nous parlons à l'*Appendice*, ci-après, p. 345 et 346), donne cette partie au « Second Opérateur ; » c'est sans doute parce que l'autre partie, celle de la basse, avait été tenue, à l'origine, chez le Roi, par le compositeur.

2. Ce vers répété termine une première reprise. Il est de nouveau répété quand il revient à la fin du couplet.

3. Ce vers est à marquer *bis*.

4. « La folie n'est que mélancolie. Le malade n'est pas désespéré s'il veut prendre un peu de divertissement. La folie n'est que mélancolie. »

5. La même voix haute continue sans interruption dans la partition.

6. Le chant répète ici *cantate, ballate, ridete.* — Il y a comme une réminiscence de ce vers à la fin de *l'Astrée* de la Fontaine (1691) : *Cantiamo, Balliamo, Ridiamo.*

7. Presque toutes nos éditions ont ici la vieille orthographe *et*, trois vers plus bas *e*.

8. Il faut sans doute lire *delirio* : la partition a, comme notre texte, *deliro*.

9. Ce vers est redit par le chanteur.

10. *Un poco.* (La partition manuscrite et celle du *Carnaval*, 1675 A, 84 A, 92, 94 B, 1718, 30, 33, 34.)

11. Tout ce vers encore est redit.

12. *Monzu Pouricaugnac.* (*Le Divertissement de Chambord*, 1669 ; variante hors de mesure.) — Ce dernier vers se répète en musique quatre fois, les deux premières avec répétition d'*Alegramente.* Dans les partitions imprimées de l'entrée comique de *Pourceaugnac*, le vers, avec ces répétitions, est chanté

SCÈNE XI.

L'APOTHICAIRE, MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

L'APOTHICAIRE.

Monsieur[1], voici un petit remède, un petit remède, qu'il vous faut prendre, s'il vous plaît, s'il vous plaît.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Comment? Je n'ai que faire de cela.

L'APOTHICAIRE.

Il a été ordonné, Monsieur, il a été ordonné.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Ah! que de bruit!

L'APOTHICAIRE.

Prenez-le, Monsieur, prenez-le: il ne vous fera point de mal, il ne vous fera point de mal.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Ah!

L'APOTHICAIRE.

C'est un petit clystère, un petit clystère, benin, be-

par les deux Opérateurs, le premier (la voix grave) ne faisant guère entendre d'autres notes que celles qui sont indiquées pour la basse continue. — Au chant de ces couplets succédait, d'après la partition, une entrée des Matassins. — Voici la traduction des dernières paroles : « Allons, chantez, dansez, riez ; et si vous voulez mieux faire, quand vous sentez approcher le délire, prenez du vin, et parfois un peu, (un) peu de tabac. Allons, gai, Monsieur Pourceaugnac ! »

1. SCÈNE XIV.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, DEUX MÉDECINS *grotesques*, MATASSINS.

ENTRÉE DE BALLET.

Danse des Matassins autour de M. de Pourceaugnac.

SCÈNE XV.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, UN APOTHICAIRE *tenant une seringue.*

L'APOTHICAIRE.

Monsieur. (1734.)

nin; il est benin, benin; là, prenez, prenez, prenez, Monsieur[1]; c'est pour déterger[2], pour déterger, déterger....

(Les deux Musiciens, accompagnés des Matassins[3] et des instruments, dansent à l'entour de M. de Pourceaugnac, et s'arrêtant devant lui, chantent[4] :)

Piglia-lo sù,
Signor Monsu,
Piglia-lo, piglia-lo, piglia-lo sù[5],
Che non ti farà male,
Piglia-lo sù questo servitiale[6];

1. Là, prenez, prenez, Monsieur. (1674, 82, 1734.)

2. Terme tout latin, *detergere*, et médical : nettoyer.

3. « Nom qu'on donnait autrefois à certains danseurs, qui portaient des corselets, des morions dorés, des sonnettes aux jambes et l'épée à la main avec un bouclier. » (*Dictionnaire de Littré.*) Le mot, venu directement de l'espagnol, paraît avoir une origine arabe et signifier *masques, personnes masquées :* voyez dans le dictionnaire que nous venons de citer le *Supplément* et, à la suite, le *Dictionnaire étymologique de tous les mots d'origine orientale.* — Rabelais, à la fin de la description qu'il a laissée des fêtes données à Rome par le cardinal du Bellay (1549[a]), parle d'une compagnie de « Matachins nouveaux » qu'on vit entrer dans la grande salle « au son des cornets, hautbois, saqueboutes, etc. », et qui « grandement délectèrent toute l'assistance. » La danse qu'ils exécutaient et qu'on désignait par leur nom (on disait *danser les Matassins*) passait, comme nous l'apprend *la Vraie histoire comique de Francion*[b], pour une sorte d'imitation de l'ancienne pyrrhique : « L'on voyoit qu'ils se battoient de la même façon que s'ils eussent dansé le ballet des Matassins, où l'on fait cliqueter les épées les unes contre les autres, ce qui est un abrégé de la danse armée des anciens. » L'Académie, qui, dans ses premières éditions, ne donne le mot que dans la locution *danser les Matassins*, mais ajoute plus tard qu'il se dit aussi des danseurs, qualifie cette danse de folâtre et bouffonne.

4. Devant lui, chacun une seringue en main, ils chantent. (1733.) A la fin de la scène, cette édition a supprimé les mots : *tous une seringue à la main,* après : *le suivent.*

5. Un signe de reprise indique que ces trois premiers vers étaient à répéter.

6. Ce dernier vers d'abord dit trois fois à deux, les instruments attaquaient, d'un mouvement sans doute animé, un motif que l'un des manuscrits du Conservatoire appelle la *Course des Matassins*, puis le dessus reprenait seul le même vers; puis les instruments s'étant de nouveau fait entendre seuls, et interrompant encore, à deux reprises, les Opérateurs, ou plutôt, pendant qu'ils reprennent haleine, leur répondant et les excitant, les deux chantaient ainsi la fin du couplet : *Piglia-lo sù, — Piglia-lo sù questo servitiale, — Piglia-lo*

[a] Voyez *la Sciomachie*, tome III des *OEuvres*, p. 412.

[b] Chapitre VII, p. 286 de l'édition de M. Colombey : cité par Édouard Fournier, tome II, p. 16, de ses *Variétés historiques et littéraires.*

Piglia-lo sù,
Signor Monsu,
Piglia-lo, piglia-lo, piglia-lo sù[1].

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, fuyant.

Allez-vous-en au diable.

(L'Apothicaire, les deux Musiciens, et les Matassins le suivent, tous une seringue à la main[2].)

sù, Signor Monsu, Piglia-lo, piglia-lo, piglia-lo sù. On conçoit que, suivant la gaieté des exécutants et des spectateurs, cette course pouvait recommencer plus d'une fois, se précipiter follement même, mais toujours en cadence.

1. Le couplet veut dire : « Prends-le [a] vite, Seigneur Monsieur, prends-le, prends-le, prends-le vite, il ne te fera point de mal, prends-le vite, ce remède; prends-le vite, Seigneur Monsieur, prends-le, prends-le, prends-le vite. »

2. Si nous nous représentons bien ce que doit être la mise en scène du divertissement, ce qu'elle a pu être à Chambord, par exemple, les Matassins sans doute jouent d'abord leur rôle propre de danseurs armés d'épées, et ce n'est qu'à ce moment de la poursuite qu'ils les jettent après s'en être escrimés devant Monsieur de Pourceaugnac, et, suivant l'exemple des Médecins-Musiciens, se font armer par l'Apothicaire et ses garçons de leur burlesque instrument. — (*A la main. M. de Pourceaugnac revient sur le théâtre poursuivi par tous ces gens, qui tous ont la seringue en main. Il y retrouve l'Apothicaire, qui lui veut donner le lavement; ce qui l'oblige à s'asseoir, et les deux Musiciens recommencent* Piglia-lo sù, *etc.; et les Matassins recommencent pareillement leur danse, comme ci-devant.* (1682.)

— L'édition de 1734 coupe ainsi après *déterger :*

SCÈNE XVI.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, UN APOTHICAIRE, LES DEUX MÉDECINS *grotesques, et les* MATASSINS *avec des seringues.*

LES DEUX MÉDECINS.

Piglia-lo sù, etc.

M. DE POURCEAUGNAC.

Allez-vous-en au diable.

(*M. de Pourceaugnac, mettant son chapeau pour se garantir des seringues*[b], *est suivi par les deux Médecins et par les Matassins; il passe*

[a] La Fontaine, dans *le Florentin* (1685), scène XI, emploie plaisamment le même verbe italien : *pigliare*, « prendre », avec un régime français :

Adieu; *pigliate* un peu de patience.

[b] Ce petit détail du chapeau, ce geste du jeu de Molière est de tradition bien certaine : Charles de Sévigné en avait gardé souvenir. Dans une lettre du 29 décembre 1673 (tome III, p. 340), à la veille de repartir pour une campagne d'hiver dans le Nord, en train de refaire tout son équipage, il raconte gaiement ses ennuis à sa sœur, et voulant se montrer en perspective à cheval, courant sous les averses vers Charleroi, il finit par cette allusion : « Il me faut un bon chapeau : *Piglialo sù, Signor Monsu.* »

ACTE II.

SCÈNE PREMIÈRE.

SBRIGANI, PREMIER MÉDECIN[1].

PREMIER MÉDECIN.

Il a forcé tous les obstacles que j'avois mis, et s'est dérobé aux remèdes que je commençois de lui faire.

SBRIGANI.

C'est être bien ennemi de soi-même, que de fuir des remèdes aussi salutaires que les vôtres.

PREMIER MÉDECIN.

Marque d'un cerveau démonté, et d'une raison dépravée, que de ne vouloir pas guérir.

SBRIGANI.

Vous l'auriez guéri haut la main.

PREMIER MÉDECIN.

Sans doute, quand il y auroit eu complication de douze maladies.

SBRIGANI.

Cependant voilà cinquante pistoles bien acquises qu'il vous fait perdre.

par derrière le théâtre, et revient se mettre sur sa chaise, auprès de laquelle il trouve l'Apothicaire qui l'attendoit; les deux Médecins et les Matassins rentrent aussi.)

LES DEUX MÉDECINS.

Piglia-lo sù, etc.

(*M. de Pourceaugnac s'enfuit avec la chaise, l'Apothicaire appuie sa seringue contre, et les Médecins et les Matassins le suivent.*)

1. PREMIER MÉDECIN, SBRIGANI. (1734.)

PREMIER MÉDECIN.

Moi? je n'entends point les perdre, et prétends[1] le guérir en dépit qu'il en ait. Il est lié et engagé à mes remèdes, et je veux le faire saisir où je le trouverai, comme déserteur de la médecine, et infracteur de mes ordonnances.

SBRIGANI.

Vous avez raison : vos remèdes étoient un coup sûr[2], et c'est de l'argent qu'il vous vole.

PREMIER MÉDECIN.

Où puis-je en avoir des nouvelles?

SBRIGANI.

Chez le bon homme Oronte[3] assurément, dont il vient épouser la fille, et qui, ne sachant rien de l'infirmité de son gendre futur, voudra peut-être se hâter de conclure le mariage.

PREMIER MÉDECIN.

Je vais lui parler tout à l'heure.

SBRIGANI.

Vous ne ferez point mal.

PREMIER MÉDECIN.

Il est hypothéqué à mes consultations[4], et un malade ne se moquera pas d'un médecin.

SBRIGANI.

C'est fort bien dit à vous; et, si vous m'en croyez,

1. Et je prétends. (1682, 1734.)

2. *Un coup sûr*, expression que la langue actuelle n'emploie plus guère, au figuré, que dans la locution adverbiale *à coup sûr*.

3. Chez le vieil Oronte; le mot, même dans la bouche de Sbrigani, n'a rien d'irrévérent : voyez tome IV, p. 408, la note 2, où l'on pourrait ajouter cet exemple de Balzac (lettre à Conrart du 10 octobre 1650, tome I des *Œuvres*, p. 890, de l'édition in-f° de 1665) : « J'ai perdu mon bon-homme de père. »

4. C'est un sujet, un malade sur lequel je prétends un droit exclusif de consultation; ce médecin si attentif à ses intérêts a une prédilection marquée pour a langue de la pratique : plus loin, ce même patient, dont il parle ici comme d'un immeuble grevé d'hypothèque en sa faveur, il le considérera comme un fonds de rente qui lui a été constitué, et ses maladies comme des arrérages à compter entre ses biens meubles ou effets mobiliers.

vous ne souffrirez point qu'il se marie, que vous ne l'ayez pansé[1] tout votre soûl.

PREMIER MÉDECIN.

Laissez-moi faire.

SBRIGANI[2].

Je vais, de mon côté, dresser une autre batterie, et le beau-père est[3] aussi dupe que le gendre.

SCÈNE II.

ORONTE, PREMIER MÉDECIN.

PREMIER MÉDECIN.

Vous avez, Monsieur, un certain Monsieur de Pourceaugnac qui doit épouser votre fille.

ORONTE.

Oui, je l'attends de Limoges, et il devroit être arrivé.

PREMIER MÉDECIN.

Aussi l'est-il, et il s'en est fui[4] de chez moi, après y avoir été mis; mais je vous défends, de la part de la médecine, de procéder au mariage que vous avez conclu, que je ne l'aie dûment préparé[5] pour cela, et mis en état de procréer des enfants bien conditionnés et de corps et d'esprit.

ORONTE.

Comment donc?

1. *Panser* dans son sens général d'appliquer les topiques, traiter par les remèdes appropriés : voyez, dans le *Dictionnaire de Littré*, les exemples cités à l'*Historique*. Plus loin, à la scène VI (ci-après, p. 303), Oronte l'entend évidemment d'autre manière, et en veut faire honte à Pourceaugnac.

2. SBRIGANI, *à part*, *en s'en allant*. (1734.)

3. Le présent pour le futur, au sens de prévision certaine, à moins qu'on n'entende *dupe* au sens de « facile à duper. » Voyez p. 292, la fin de la scène III de l'acte II.

4. La particule n'était pas encore devenue inséparable du verbe : comparez tome I, p. 70 et note 5.

5. A moins que je ne l'aie préparé, avant que je l'aie préparé..., comme

PREMIER MÉDECIN.

Votre prétendu gendre[1] a été constitué mon malade : sa maladie qu'on m'a donné à guérir est un meuble qui m'appartient, et que je compte entre mes effets ; et je vous déclare que je ne prétends point qu'il se marie[2], qu'au préalable il n'ait satisfait à la médecine, et subi les remèdes que je lui ai ordonnés.

ORONTE.

Il a quelque mal ?

PREMIER MÉDECIN.

Oui.

ORONTE.

Et quel mal, s'il vous plaît ?

PREMIER MÉDECIN.

Ne vous en mettez pas en peine.

ORONTE.

Est-ce quelque mal... ?

PREMIER MÉDECIN.

Les médecins sont obligés au secret : il suffit que je vous ordonne, à vous et à votre fille, de ne point célébrer, sans mon consentement, vos noces avec lui, sur peine d'encourir la disgrâce de la Faculté, et d'être accablés de toutes les maladies qu'il nous plaira[3].

ORONTE.

Je n'ai garde, si cela est, de faire le mariage.

PREMIER MÉDECIN.

On me l'a mis entre les mains, et il est obligé d'être mon malade.

ORONTE.

A la bonne heure.

un peu plus loin : « qu'au préalable il n'ait satisfait..., » et tome VI, p. 51, à la scène IV de l'acte I du *Médecin malgré lui* : « Il n'avouera jamais qu'il est médecin..., que vous ne preniez chacun un bâton. »

1. Voyez ci-après, p. 302, note 4. — 2. Voyez ci-dessus, p. 259 et note 2.

3. Ceci rappelle un des plus jolis traits du *Médecin malgré lui* (tome VI, p. 80) : « Je te donnerai la fièvre. »

PREMIER MÉDECIN.

Il a beau fuir, je le ferai condamner par arrêt à se faire guérir par moi.

ORONTE.

J'y consens.

PREMIER MÉDECIN.

Oui, il faut qu'il crève, ou que je le guérisse.

ORONTE.

Je le veux bien.

PREMIER MÉDECIN.

Et si je ne le trouve, je m'en prendrai à vous, et je vous guérirai au lieu de lui.

ORONTE.

Je me porte bien.

PREMIER MÉDECIN.

Il n'importe, il me faut un malade, et je prendrai qui je pourrai.

ORONTE.

Prenez qui vous voudrez; mais ce ne sera pas moi.[1] Voyez un peu la belle raison[2].

SCÈNE III.

SBRIGANI, en marchand flamand, ORONTE[3].

SBRIGANI.

Montsir, avec le vostre permissione[4], je suisse un

1. *Seul.* (1734.)

2. Le beau raisonnement, la belle raison qu'il a, qu'il me donne, pour faire de moi son malade.

3. ORONTE, SBRIGANI, *en marchand flamand.* (1734.)

4. Le fostre permission. (1682, 97, 1710, 30, 33, 34.) — Le fostre permissione. (1692.) — Le votre permission. (1718.)

trancher[1] marchand Flamane[2], qui voudroit[3] bienne vous[4] temandair[5] un petit nouvel.

ORONTE.

Quoi, Monsieur ?

SBRIGANI.

Mettez le vostre chapeau[6] sur le teste, Montsir, si ve plaist.

ORONTE.

Dites-moi, Monsieur, ce que vous voulez.

SBRIGANI.

Moi le dire rien, Montsir, si vous[7] le mettre pas[8] le chapeau sur le teste.

ORONTE.

Soit. Qu'y a-t-il, Monsieur ?

SBRIGANI.

Fous connoistre point en sti file un certe Montsir Oronte ?

ORONTE.

Oui, je le connois.

SBRIGANI.

Et quel homme est-ile, Montsir, si ve plaist ?

ORONTE.

C'est un homme comme les autres.

SBRIGANI.

Je vous temande, Montsir, s'il est un homme riche qui a du bienne ?

ORONTE.

Oui.

1. Un étranger.
2. Flomane. (1682 *seul.*)
3. Qui foudroit. (1682, 97, 1710, 18, 30, 33, 34.)
4. Fous. (*Ibidem.*)
5. Demandair. (1718.)
6. Le fostre chapeau. (1682, 92, 97, 1710, 30, 33, 34.)
7. Si fous. (1682, 97, 1710, 18, 30, 33, 34.)
8. Le mette pas. (1682, 92, 97, 1710, 18.)

SBRIGANI.

Mais riche beaucoup grandement, Montsir?

ORONTE.

Oui.

SBRIGANI.

J'en suis aise beaucoup, Montsir.

ORONTE.

Mais pourquoi cela?

SBRIGANI.

L'est, Montsir, pour un petit raisonne de conséquence pour nous.

ORONTE.

Mais encore, pourquoi?

SBRIGANI.

L'est, Montsir, que sti Montsir Oronte donne son fille en mariage à un certe Montsir de Pourcegnac.

ORONTE.

Hé bien?

SBRIGANI.

Et sti Montsir de Pourcegnac, Montsir, l'est un homme que doivre beaucoup grandement à dix ou douze marchanne[1] Flamane qui estre venu[2] ici.

ORONTE.

Ce Monsieur de Pourceaugnac doit beaucoup à dix ou douze marchands?

SBRIGANI.

Oui, Montsir; et depuis huite mois, nous avoir[3] obtenir un petit sentence contre lui, et lui à remettre à payer tou ce créanciers[4] de sti mariage[5] que sti Montsir Oronte donne pour son fille.

1. Marchane. (1710, 18, 30, 33.) — Marchanes. (1734.)
2. Venus. (1734.)
3. Afoir. (1682, 97, 1710, 18, 30, 33, 34.)
4. Tout se créancier. (1730, 33, 34.)
5. *Mariage*, dans le sens de dot : c'est ainsi qu'Oronte l'emploie ci-après, p. 303, et à la dernière scène de la comédie (p. 335). Le mot *mariage*, bien

ORONTE.

Hon, hon[1], il a remis là à payer ses créanciers?

SBRIGANI.

Oui, Montsir, et avec un grant dévotion[2] nous tous attendre sti mariage.

ORONTE[3].

L'avis n'est pas mauvais. Je vous donne le bonjour.

SBRIGANI.

Je remercie, Montsir, de la faveur grande.

ORONTE.

Votre très-humble valet.

SBRIGANI.

Je le suis, Montsir, obliger plus que beaucoup du bon nouvel que Montsir m'avoir donné[4].

Cela ne va pas mal. Quittons notre ajustement de Flamand, pour songer à d'autres machines; et tâchons de semer tant de soupçons et de division entre le beau-père et le gendre, que cela rompe le mariage prétendu. Tous deux également sont propres à gober les hameçons qu'on leur veut tendre[5]; et, entre nous autres fourbes de la première classe, nous ne faisons que nous jouer[6], lorsque nous trouvons un gibier aussi facile que celui-là.

qu'il puisse s'entendre au sens ordinaire, se prête aussi à celui de *dot* dans cet exemple de Mme de Sévigné : « Il donne deux cent mille francs à sa fille, écrit-elle à Bussy (en 1683, tome VII, p. 247) : c'est un grand mariage en ce temps-ci. »

1. Hom, hom. (1734.)
2. Défotion. (1682, 1734.)
3. ORONTE, *à part*. (1734.)
4. M'avoit donné. (1674, 82, 92, 97, 1710, 18.) — Dans l'édition de 1682, la phrase est suivie de ce jeu de scène : « *Il ôte sa barbe et dépouille l'habit de Flamand qu'il a par-dessus le sien.* » — *Seul, après avoir ôté sa barbe, et dépouillé l'habit de Flamand qu'il a par-dessus le sien.* (1734.)
5. Regnier emploie de même *hameçons* avec le verbe *tendre* (*satire IX*, vers 76).
6. Ce n'est pour nous qu'un jeu.

SCÈNE IV.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, SBRIGANI.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC[1].

Piglia-lo sù, piglia-lo sù, Signor Monsu : que diable est-ce là ?[2] Ah!

SBRIGANI.

Qu'est-ce, Monsieur, qu'avez-vous ?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Tout ce que je vois me semble lavement.

SBRIGANI.

Comment ?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Vous ne savez pas ce qui m'est arrivé dans ce logis à la porte duquel vous m'avez conduit ?

SBRIGANI.

Non vraiment : qu'est-ce que c'est ?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Je pensois y être régalé comme il faut.

SBRIGANI.

Hé bien ?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Je vous laisse entre les mains de Monsieur[3]. Des médecins habillés de noir. Dans une chaise. Tâter le pouls. Comme ainsi soit. Il est fou. Deux gros joufflus[4]. Grands chapeaux[5]. *Bon dì, bon dì*[6]. Six Pantalons[7]. Ta, ra, ta, ta ;

1. M. DE POURCEAUGNAC, *se croyant seul.* (1734.)
2. *Apercevant Sbrigani.* (*Ibidem.*)
3. Dans ses propos confus, il répète d'abord ce que lui a dit Éraste en le menant chez le médecin. — Entre les mains Monsieur. (1674, 82, 97, 1710, 18, 30, 33 ; faute probable.)
4. Les deux médecins grotesques, représentés par des chanteurs masqués.
5. Les chapeaux des mêmes opérateurs. — 6. *Buon dì, buon dì.* (1730, 33, 34.)
7. Les six Matassins, qui ne portaient nullement le costume d'un Pantalon

Ta, ra, ta, ta[1]. *Alegramente, Monsu Pourceaugnac*. Apothicaire. Lavement. Prenez, Monsieur, prenez, prenez. Il est benin, benin, benin. C'est pour déterger, pour déterger, déterger. *Piglia-lo sù, Signor Monsu, piglia-lo, piglia-lo, piglia-lo sù*. Jamais je n'ai été si soûl de sottises.

SBRIGANI.

Qu'est-ce que tout cela veut dire?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Cela veut dire que cet homme-là[2], avec ses grandes embrassades, est un fourbe qui m'a mis dans une maison pour se moquer de moi, et me faire une pièce[3].

SBRIGANI.

Cela est-il possible?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Sans doute. Ils étoient une douzaine de possédés après mes chausses; et j'ai eu toutes les peines du monde à m'échapper de leurs pattes.

SBRIGANI.

Voyez un peu, les mines sont bien trompeuses! je l'aurois cru le plus affectionné de vos amis. Voilà un de mes étonnements, comme il est possible qu'il y ait des fourbes comme cela dans le monde.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Ne sens-je point le lavement[4]? Voyez, je vous prie.

proprement dit[a]. Le provincial, peu au courant des spectacles de la cour et des Italiens de Paris, où se montrait sans cesse cette figure du barbon vénitien, appelle ainsi vaguement les baladins, les baragouineurs qui se sont démenés devant lui.

1. Ta, ta, ta, ta; Ta, ta, ta, ta. (1674.) — 2. Éraste.

3. L'expression *faire une pièce* ou *des pièces à quelqu'un* revient p. 303 et p. 333.

4. A Montpellier, Pantagruel (voyez le chapitre v du second livre, tome I, p. 239) « se cuida mettre à étudier en médicine, mais il considéra que l'état étoit fâcheux par trop et mélancolique, et que les médicins sentoient les clystères comme vieux diables. » Mais le trait est si naturel ici, qu'il est bien probablement venu dans le dialogue sans aucune réminiscence de Rabelais.

[a] Voyez ci-dessus, p. 283, note 3, et la gravure de l'édition de 1682.

SBRIGANI.

Eh! il y a quelque petite chose qui approche de cela.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

J'ai l'odorat et l'imagination tout rempli[1] de cela, et il me semble toujours que je vois une douzaine de lavements qui me couchent en joue.

SBRIGANI.

Voilà une méchanceté bien grande! et les hommes sont bien traîtres et scélérats!

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Enseignez-moi, de grâce, le logis de Monsieur Oronte: je suis bien aise d'y aller tout à l'heure.

SBRIGANI.

Ah, ah! vous êtes donc de complexion amoureuse, et vous avez ouï parler que ce Monsieur Oronte a une fille...?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Oui, je viens l'épouser.

SBRIGANI.

L'é.... l'épouser?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Oui.

SBRIGANI.

En mariage?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

De quelle façon donc?

SBRIGANI.

Ah! c'est une autre chose, et je vous demande pardon.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Qu'est-ce que cela veut dire?

1. Le texte original de 1670, celui de 1673, 75 A, 84 A, 94 B, est, comme nous imprimons, « tout rempli ». Faut-il y substituer : « tous remplis », ou, avec les éditions de 1674, 82, 1734 : « toute remplie » ?

SBRIGANI.

Rien.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Mais encore?

SBRIGANI.

Rien, vous dis-je : j'ai un peu parlé trop vite.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Je vous prie de me dire ce qu'il y a là-dessous.

SBRIGANI.

Non, cela n'est pas nécessaire.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

De grâce.

SBRIGANI.

Point : je vous prie de m'en dispenser.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Est-ce que vous n'êtes pas de mes amis?

SBRIGANI.

Si fait; on ne peut pas l'être davantage.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Vous devez donc ne me rien cacher.

SBRIGANI.

C'est une chose où il y va de l'intérêt du prochain.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Afin de vous obliger à m'ouvrir votre cœur, voilà une petite bague que je vous prie de garder pour l'amour de moi.

SBRIGANI.

Laissez-moi consulter un peu si je le puis faire en conscience.[1] C'est un homme qui cherche son bien, qui tâche de pourvoir sa fille le plus avantageusement qu'il est possible, et il ne faut nuire à personne. Ce sont des choses qui sont connues à la vérité, mais j'irai les découvrir à un homme qui les ignore, et il est défendu

1. *Après s'être un peu éloigné de M. de Pourceaugnac.* (1734.)

de scandaliser son prochain[1]. Cela est vrai. Mais, d'autre part, voilà un étranger qu'on veut surprendre, et qui, de bonne foi, vient se marier avec une fille qu'il ne connoît pas et qu'il n'a jamais vue; un gentilhomme plein de franchise, pour qui je me sens de l'inclination, qui me fait l'honneur de me tenir pour son ami, prend confiance en moi, et me donne une bague à garder pour l'amour de lui[2]. Oui[3], je trouve que je puis vous dire les choses sans blesser ma conscience; mais tâchons de vous les dire le plus doucement qu'il nous sera possible, et d'épargner les gens le plus que nous pourrons. De vous dire[4] que cette fille-là mène une vie déshonnête, cela seroit un peu trop fort; cherchons, pour nous expliquer, quelques termes plus doux. Le mot de galante aussi n'est pas assez; celui de coquette achevée me semble propre à ce que nous voulons, et je m'en puis servir pour vous dire honnêtement ce qu'elle est[5].

1. De le diffamer, de le décrier, sens ici plus probable que le sens actuel : voyez ci-dessus, à *l'Avare*, p. 180, note 2.

2. Nous avons fait remarquer, à la scène VII de l'acte III de *l'Inavvertito* (tome I, p. 318, note), que Molière avait trouvé dans la comédie italienne l'exemple de ce jeu de scène, d'un pareil monologue prononcé par un personnage en présence de son interlocuteur dont il a feint de s'éloigner, mais qu'il sait aux écoutes. Dans *l'Inavvertito*, la différence est que des deux interlocuteurs, coquins aussi retors l'un que l'autre, aucun n'est dupe, que tous deux s'entendent pour pouvoir jurer, le premier qu'il n'a pas parlé, le second qu'aucune confidence ne lui a été faite.

3. *A M. de Pourceaugnac.* Oui. (1734.)

4. Que nous pourrons. Et vous dire. (1682; faute probable, qui n'est pas reproduite dans les éditions suivantes.)

5. L'adjectif *galante*, n'étant pas accompagné ici d'un nom qui le précède ou le suive, garde un sens un peu vague, sur lequel *coquette* peut renchérir. Au lieu de le prendre pour *personne galante*, ayant des galanteries, on peut l'entendre comme *galante personne*, aimant à plaire et qui sait plaire, mais par de tout autres manières que celles de la coquette achevée. « La médisance a toujours respecté sa vertu (a dit Mlle de Scudery de Mme de Sévigné[a]) et ne l'a pas fait soupçonner de la moindre galanterie, quoiqu'elle soit la plus

[a] Voyez au tome Ier des *Lettres*, p. 320.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

L'on me veut donc prendre pour dupe?

SBRIGANI.

Peut-être dans le fond n'y a-t-il pas tant de mal que tout le monde croit. Et puis il y a des gens, après tout, qui se mettent au-dessus de ces sortes de choses, et qui ne croient pas que leur honneur dépende....

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Je suis votre serviteur, je ne me veux point mettre sur la tête un chapeau comme celui-là, et l'on aime à aller le front levé dans la famille des Pourceaugnacs.

SBRIGANI.

Voilà le père.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Ce vieillard-là?

SBRIGANI.

Oui : je me retire.

SCÈNE V.

ORONTE, MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Bonjour, Monsieur, bonjour.

ORONTE.

Serviteur, Monsieur, serviteur.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Vous êtes Monsieur Oronte, n'est-ce pas?

galante personne du monde. » — Plus loin, « quelle galante ! », dans la bouche de Pourceaugnac, paraît signifier « quelle gaillarde, quelle luronne ! » Nous croyons avec Walckenaer (2[de] note sur le conte XII du livre II de la Fontaine) que Vaugelas (p. 221) et d'Aisy (*Génie de la langue françoise*, 1685, tome II, p. 209) vont trop loin quand ils disent, sans restriction, qu'*un galant, une galante* signifiait un homme ou une femme qui avait une amante ou un amant.

ORONTE.

Oui.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Et moi, Monsieur de Pourceaugnac.

ORONTE.

A la bonne heure.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Croyez-vous, Monsieur Oronte, que les Limosins soient des sots?

ORONTE.

Croyez-vous, Monsieur de Pourceaugnac, que les Parisiens soient des bêtes?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Vous imaginez-vous, Monsieur Oronte, qu'un homme comme moi soit si affamé[1] de femme?

ORONTE.

Vous imaginez-vous, Monsieur de Pourceaugnac, qu'une fille comme la mienne soit si affamée[2] de mari?

SCÈNE VI.

JULIE, ORONTE, MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

JULIE.

On vient de me dire, mon père, que Monsieur de Pourceaugnac est arrivé. Ah! le voilà sans doute, et mon cœur me le dit. Qu'il est bien fait! qu'il a bon air! et que je suis contente d'avoir un tel époux! Souffrez que je l'embrasse, et que je lui témoigne....

1. Soit affamé. (1682, 97, 1710, 18, 30, 33, 34.)
2. Soit affamée. (*Ibidem.*)

ORONTE.

Doucement, ma fille, doucement.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC[1].

Tudieu, quelle galante! Comme elle prend feu d'abord!

ORONTE.

Je voudrois bien savoir, Monsieur de Pourceaugnac, par quelle raison vous venez....

JULIE.

Que je suis aise de vous voir! et que je brûle d'impatience....

ORONTE.

Ah, ma fille! Ôtez-vous de là, vous dis-je.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC[2].

(Julie s'approche[3] de M. de Pourceaugnac, le regarde d'un air languissant, et lui veut prendre la main.)

Ho, ho, quelle égrillarde!

ORONTE.

Je voudrois bien, dis-je, savoir par quelle raison, s'il vous plaît, vous avez la hardiesse de....

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC[4].

Vertu de ma vie!

ORONTE[5].

Encore? Qu'est-ce à dire cela?

JULIE.

Ne voulez-vous pas que je caresse l'époux que vous m'avez choisi?

1. M. DE POURCEAUGNAC, *à part.* (1734.)
2. M. DE POURCEAUGNAC, *à part.* (*Ibidem.*)
3. *Elle s'approche.* (1674, 82.) — Dans l'édition originale et dans celle de 1673, ce jeu de scène est en marge, à la hauteur de la reprise : « Ho, ho, » etc. Il est plus haut dans celles de 1674, 1682, 1734, avant « Que je suis aise ».
4. *Julie continue le même jeu.* M. DE POURCEAUGNAC, *à part.* (1734.)
5. ORONTE, *à Julie.* (1682, 1734.)

ORONTE.

Non : rentrez là dedans.

JULIE.

Laissez-moi le regarder.

ORONTE.

Rentrez, vous dis-je.

JULIE.

Je veux demeurer là, s'il vous plaît.

ORONTE.

Je ne veux pas, moi; et si tu ne rentres tout à l'heure, je....

JULIE.

Hé bien! je rentre.

ORONTE.

Ma fille est une sotte qui ne sait pas les choses.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC[1].

Comme nous lui plaisons!

ORONTE[2].

Tu ne veux pas te retirer?

JULIE.

Quand est-ce donc que vous me marierez avec Monsieur?

ORONTE.

Jamais; et tu n'es pas pour lui.

JULIE.

Je le veux avoir, moi, puisque vous me l'avez promis.

ORONTE.

Si je te l'ai promis, je te le dépromets[3].

1. M. DE POURCEAUGNAC, *à part.* (1734.)

2. ORONTE, *à Julie, qui est restée après avoir fait quelques pas pour s'en aller.* (*Ibidem.*)

3. *Dépromettre* est un de ces verbes qui ne sont pas dans le dictionnaire, parce qu'ils ne sont pas en usage, mais qui sont dans la langue, puisqu'on peut les former au besoin, en ajoutant au verbe simple quelqu'une de ces particules qui expriment la négation, la réitération, etc. C'est un des priviléges de la conversation et du style familier. (*Note d'Auger.*)

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC[1].

Elle voudroit bien me tenir.

JULIE.

Vous avez beau faire, nous serons mariés ensemble en dépit de tout le monde.

ORONTE.

Je vous en empêcherai bien tous deux, je vous assure. Voyez un peu quel *vertigo*[2] lui prend.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC[3].

Mon Dieu, notre beau-père prétendu[4], ne vous fatiguez point tant: on n'a pas envie de vous enlever votre fille, et vos grimaces[5] n'attraperont rien.

ORONTE.

Toutes les vôtres n'auront pas grand effet.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Vous êtes-vous mis dans la tête que Léonard de Pourceaugnac soit un homme à acheter chat en poche[6]? et qu'il n'ait pas là dedans quelque morceau de judiciaire[7] pour se conduire, pour se faire informer de l'his-

1. M. DE POURCEAUGNAC, *à part.* (1734.)

2. Ce mot latin francisé est ainsi en italique dans l'édition originale. Nous le retrouverons dans *le Bourgeois gentilhomme* (acte III, scène VIII), signifiant comme ici *vertige* au sens figuré de « folie momentanée, caprice ».

3. SCÈNE VII.
ORONTE, MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.
M. DE POURCEAUGNAC. (1734.)

4. Notre beau-père futur : à la première scène de cet acte (p. 286), Sbrigani a appelé Pourceaugnac le « gendre futur » d'Oronte, et à la seconde scène (p. 288), le médecin parle à Oronte de son « prétendu gendre ». Comparez ci-dessus, p. 160 et note 3.

5. Vos feintes rusées, vos dissimulations, ou peut-être toute cette comédie, cette affectation.

6. Le proverbe est deux fois dans Montaigne, et il en a fait un emploi analogue, l'appliquant aux filles qui acceptent un mari avec trop de confiance : « Vous n'achetez pas (*on n'achète pas*) un chat en poche » (livre I, chapitre XXII, tome I, p. 395). — « Elles peuvent alléguer.... qu'elles achètent chat en sac » (livre III, chapitre V, tome III, p. 342).

7. Sa petite part de judiciaire, son petit brin de jugement. L'expression faisait peut-être rire. Cependant *morceau* était de plus d'emploi qu'aujour-

toire du monde, et voir, en se mariant, si son honneur a bien toutes ses sûretés?

ORONTE.

Je ne sais pas ce que cela veut dire; mais vous êtes-vous mis dans la tête qu'un homme de soixante et trois ans ait si peu de cervelle, et considère si peu sa fille, que de la marier[1] avec un homme qui a ce que vous savez, et qui a été mis chez un médecin pour être pansé?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

C'est une pièce que l'on m'a faite, et je n'ai aucun mal.

ORONTE.

Le médecin me l'a dit lui-même.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Le médecin en a menti: je suis gentilhomme, et je le veux voir l'épée à la main.

ORONTE.

Je sais ce que j'en dois croire[2], et vous ne m'abuserez pas là-dessus, non plus que sur les dettes que vous avez assignées sur le mariage de ma fille[3].

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Quelles dettes?

ORONTE.

La feinte ici est inutile, et j'ai vu le marchand flamand qui, avec les autres créanciers, a obtenu, depuis huit mois, sentence contre vous.

d'hui. « Nous parlâmes fort de vous, écrit Mme de Sévigné à Bussy (en 1672, tome III, p. 33),... vous regrettant, ne trouvant rien qui vous vaille, chacun de nous redisant quelque morceau (*célébrant quelque côté?*) de votre esprit. »

1. Considère si peu sa fille, qu'il la marie, qu'il la veuille marier.... On a déjà vu deux fois ce tour dans *George Dandin* (tome VI, p. 526 et 585). — *Considérer* a été aussi employé au sens d'*avoir de la considération*, *des égards pour*..., dans deux endroits de la même comédie (tome VI, p. 532 et 576).

2. Je ne sais ce que j'en dois croire. (1673, 74; faute évidente.)

3. Dont vous avez assigné le remboursement sur la dot de ma fille, dont vous avez promis que cette dot serait le gage.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Quel marchand flamand? quels créanciers? quelle sentence obtenue contre moi?

ORONTE.

Vous savez bien ce que je veux dire.

SCÈNE VII[1].

LUCETTE, ORONTE, MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

LUCETTE[2].

Ah! tu es assy[3], et à la fy yeu te trobi aprés abé fait tant de passés. Podes-tu, scélérat, podes-tu sousteni ma bisto[4]?

1. SCÈNE VIII. (1734.)

2. LUCETTE, *contrefaisant la Languedocienne.* (1682.) — *Contrefaisant une Languedocienne.* (1734.)

3. Ce *tu es assy* par lequel débute Lucette paraît à M. Adelphe Espagne « un étonnant gallicisme.... Il faut : *Ah! sios aici*, ou, si l'on veut : *Ah! tu sies aici*, « Ah! tu es ici, » le provençal, synthétique comme le latin, supprimant habituellement les pronoms personnels dans les conjugaisons, mais pouvant les conserver comme lui dans les propositions très-affirmatives ou énergiques. » (Pages 19 et 20 des *Influences provençales dans la langue de Molière*, 1876.)

4. « Ah! te voilà, et à la fin je te trouve après avoir fait tant de pas (de tous côtés). Peux-tu, scélérat, soutenir ma vue? » — On a trouvé à redire à la pureté de ce languedocien : peu importe sans doute au lecteur, et peu importait à Molière. Y eût-il en scène une vraie Languedocienne, son rôle serait toujours de se faire entendre d'Oronte et de Pourceaugnac, de s'efforcer par conséquent de parler quelque peu français. Mais, suivant l'original même, pour faire pièce à des dupes si faciles, une fausse, une « feinte » Languedocienne ou Gasconne [a] suffit, et il est bon que le spectateur la reconnaisse aus-

[a] C'est « feinte Gasconne » que dit la liste originale des Acteurs. L'édition de 1773, dans sa liste, et, à cette scène VII, les éditions de 1682 et de 1734 (voyez la note 2) changent *Gasconne* en *Languedocienne*, parce que Lucette se dit elle-même de Pézenas, qui est en Languedoc. Voici comment M. Espagne explique cette apparente contradiction (p. 18-19, et p. 8) : Pézenas est « la ville nettement frontière qui sépare le languedocien proprement dit du languedocien gasconnisé. Les deux idiomes semblent s'y enchevêtrer; »

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Qu'est-ce que veut cette femme-là?

LUCETTE.

Que te boli[1], infame! Tu fas semblan de nou me pas ounouysse[2], et nou rougisses pas[3], impudent[4] que tu ios, tu ne rougisses pas[5] de me beyre?[6] Nou sabi pas, Moussur, saquos bous[7] dont m'an dit que bouillo espousa a fillo[8]; may yeu bous declari que yeu soun sa fenno, t que y a set ans, Moussur, qu'en passan à Pezenas l auguet[9] l'adresse dambé sas mignardisos[10], commo ap tapla[11] fayre, de me gaigna lou cor, et m'oubligel[12]

tôt pour telle : Lucette feint donc seulement de parler le languedocien et e réussit qu'à moitié à travestir son langage naturel en patois. On peut oir d'ailleurs, tome I, p. 365 et suivantes, de *Molière musicien*, les critiques ue Castil-Blaze fait de ce texte provincial de Molière, et tout ce texte reressé, p. 21 et 22 de la brochure qui vient d'être citée de M. Espagne[a]; le avant romaniste y reconnaît lui, pour le fond, le sous-dialecte, à peu près ur, de Pézenas (voyez ci-contre, la note *a* de la page 304). Nous nous ontenterons d'expliquer ici les mots que le lecteur pourrait ne pas comrendre à première vue.

1. « Ce que je te veux! » — 2. Connouysse. (1682, 1734.)

3. « Tu fais semblant de ne me pas connaître, et ne rougis pas.... (de e voir). » *Nou* est l'équivalent de *ne*.

4. Impudint. (1734; ici et plus bas.)

5. Tu nou rougisses pas. (1675 A, 84 A, 92, 94 B.)

6. *A Oronte*. (1734.)

7. M. Espagne écrit *s'aco's vous*, « si c'est vous. »

8. « Dont on m'a dit qu'il voulait épouser la fille. »

9. « Il eut. »

10. « Avec ses mignardises. » — Les prothèses *d*, *g*, des formes *dambé*, our *ambé*[b], « avec », *gausà* (qui est plus loin), pour *ausà*, « oser », « sont ropres aux dialectes gascons, » dit M. Espagne (p. 19).

11. « Comme il sait tant bien. » *Tapla*, d'après M. Espagne (*ibidem*), est ne synthèse gasconne de la locution *tant pla*, « tant bien, si bien. »

12. M'oubligec. (1692.) — M'obligel. (1710, 18.)

: c'est précisément ce sous-dialecte d'une région où Molière avait fait un ssez long séjour qu'il met dans la bouche de Lucette. Tout son rôle « est crit dans un dialecte très-voisin de celui qui se parle encore dans cette locaté et dans une partie de ses environs, et qui pouvait être la reproduction lus ou moins exacte de celui qui y était usité il y a deux cents ans. »

a Elle a été extraite de la *Revue des langues romanes*, 2e série, tome II, . 70-88.

b Nous avons *ambe*, sans *d* ni accent, dans la scène suivante, p. 309, ligne 1.

praquel mouyen[1] à ly douna la ma[2] per l'espousa.

ORONTE.

Oh! oh!

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Que diable est-ce ci?

LUCETTE.

Lou trayté me quitel[3] trés ans aprés, sul preteste de qualques affayrés[4] que l'apelabon dins soun païs, et despey noun ly resçauput quaso de noubelo[5]; may dins lou tens qui soungeabi lou mens, m'an dounat abist, que begnio dins aquesto bilo[6], per se remarida danbé[7] un autro jouena fillo, que sous parens ly an proucurado, sensse saupré res[8] de sou prumié mariatge. Yeu ay tout quitat en diligensso, et me souy rendudo dins aquesto loc lou pu leu[9] qu'ay pouscut[10], per m'oupousa en aquel criminel mariatge, et confondre as ely[11] de tout le mounde lou plus méchant des hommes[12].

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Voilà une étrange effrontée!

1. « Par ce moyen. » Moueyen. (1697, 1710, 18, 30, 33, 34.) Voyez p. 307, note 9. Notre texte a *pra quel*; mais M. Espagne écrit (p. 21) *pra-quel*, en un mot, pour *per aquel*, après avoir dit (p. 19) que *praque*, « par ce que », est une synthèse assez fréquente dans les dialectes gascons.

2. La man. (1682, 1734.) — 3. Quittet. (1692.) — Quittat. (1734.)

4. Affayres. (1675 A, 82, 84 A, 94 B, 97, 1710, 18, 30, 33, 34.)

5. « Et depuis je n'en ai pas reçu de nouvelles. » Tel est le sens; mais le texte paraît avoir été brouillé. L'édition originale coupe en deux : *resçau put*; mais ces trois syllabes doivent être réunies : *reçauput*, « reçu », est provençal, dit M. Espagne (p. 23), qui écrit ainsi la phrase (p. 21) : « e depei noun n'ai reçajut cap de nouvelo; » Castil-Blaze l'avait aussi corrigée : « et despiey n'ay reçaupegu pacà de noubelos. »

6. « (Ils) m'ont donné (on me donna) avis qu'il venait dans cette ville. »

7. *Danbé*, « avec », comme plus haut *dambé*. — 8. « Sans savoir rien. »

9. Lou pu leau. (1682, 97, 1710, 18, 30, 33, 34.)

10. « Et me suis rendue dans ce lieu, cet endroit, le plus tôt que j'ai pu. » Nous imprimons, avec M. Espagne, *rendudo dins*, au lieu de *rendu dodins* qu'a l'original. Castil-Blaze a coupé de même : *renduda dins*.

11. « Aux yeux. » — Elys. (1675 A, 82, 84 A, 94 B, 97, 1710, 18, 30, 33, 34.)

12. Day hommes. (1682, 97, 1710, 18, 30, 33, 34.) — Days hommes. (1692.)

LUCETTE.

Impudent, n'as pas honte [1] de m'injuria, alloc [2] d'estre confus day reproches secrets que ta conssiensso te deu fayre?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Moi, je suis votre mari?

LUCETTE.

Infame, gausos-tu [3] dire lou contrari [4]? He tu sabes be, per ma penno, que n'es que trop bertat; et plaguesso al Cel qu'aco nou fougesso pas, et que m'auquessos [5] layssado [6] dins l'estat d'innoussenço et dins la tranquillitat oun moun amo bibio daban que tous charmes et tas trounpariés nou m'en [7] benguesson [8] malhurousomen fayre sourty! yeu nou serio pas reduito [9] à fayré lou tristé perssounatgé qu'yeu fave presentomen, à beyre [10] un marit cruel mespresa touto l'ardou que yeu ay per el, et me laissa sensse cap de pietat [11] abandounado à las mourtéles doulous que yeu ressenty de sas perfidos acciûs [12].

1. « A la place de *honte*, qui est français, dit M. Espagne (p. 20), nous mettrons *ounto*, qui est le même mot provençalisé, et qui, tout en étant un.... gallicisme, est au moins formé d'une manière régulière. Le véritable nom serait *vergougne*. » Nous avons dit pourquoi nous pensions qu'il n'y avait absolument rien à changer au texte.

2. « Au lieu. » — Allioc. (1734.)

3. « Oses-tu? » Sur cette forme de *gausos*, voyez ci-dessus, p. 305, note 10.

4. Contrairi. (1734.)

5. M'auquesso. (1682, 97, 1710, 30, 33, 34.) — M'auguessos. (1675 A, 84 A, 92, 94 B.) — M'auguesso. (1718.)

6. « Hé tu sais bien, pour ma peine (mon malheur), que ce n'est que trop vrai; et plût au Ciel que cela ne fût pas et que tu m'eusses laissée.... »

7. Trounpariés oun m'en. (1682, 1730, 33.) — Troumpariés nou m'en (1692.) — Tromparíés oun m'en. (1734.)

8. « Où mon âme vivait devant que tes charmes et tes tromperies ne m'en vinssent.... »

9. M. Espagne note ce mot, ainsi que *mouyen*, qui est plus haut (p. 306), comme un « gallicisme manifeste. »

10. « .... Que je fais présentement, à voir.... »

11. « .... L'ardeur que j'ai pour lui, et me laisser sans aucune pitié.... »

12. « De ses perfides actions. »

ORONTE.

Je ne saurois m'empêcher de pleurer.[1] Allez, vous êtes un méchant homme.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Je ne connois rien à tout ceci.

SCÈNE VIII.

NÉRINE, en Picarde, LUCETTE, ORONTE, MONSIEUR DE POURCEAUGNAC[2].

NÉRINE[3].

Ah! je n'en pis plus, je sis toute essoflée! Ah! finfaron[4], tu m'as bien fait courir, tu ne m'écaperas mie. Justice, justice[5]! je boute empeschement au mariage.[6] Chés mon mery, Monsieur, et je veux faire pindre che bon pindar-là[7].

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Encore!

ORONTE[8].

Quel diable d'homme est-ce ci?

1. *A M. de Pourceaugnac.* (1734.)

2. SCÈNE IX.
NÉRINE, LUCETTE, ORONTE, MONSIEUR DE POURCEAUGNAC. (*Ibidem.*)

3. NÉRINE, *contrefaisant la Picarde.* (1682.) — *Contrefaisant une Picarde.* (1734.) — Nous regrettons de n'avoir pas pour les retouches dont pourrait avoir besoin le picard de Nérine un guide comme M. Espagne pour le languedocien de Lucette, lequel, il est vrai, donne bien plus lieu à contrôle et commentaire.

4. « Fanfaron », insolent, impudent.

5. Justiche, justiche! (1682, 1734.)

6. *A Oronte.* (1734.)

7. « C'est mon mari,... et je veux faire pendre ce bon pendard-là. »

8. ORONTE, *à part.* (1734.)

LUCETTE.

Et que boulés-bous dire[1], ambe[2] bostre empachomen, et bostro pendarié[3]? Quaquel homo es bostre marit?

NÉRINE.

Oui, Medeme, et je sis sa femme.

LUCETTE.

Aquo es faus, aquos yeu que soun sa fenno[4]; et se deû estre pendut, aquo sera yeu que lou faray penda[5].

NÉRINE.

Je n'entains mie che baragoin-là.

LUCETTE.

Yeu bous disy que yeu soun sa fenno.

NÉRINE.

Sa femme ?

LUCETTE.

Oy.

NÉRINE.

Je vous dis que chest my, encore in coup, qui le sis.

LUCETTE.

Et yeu bous sousteni yeu, qu'aquos yeu.

NÉRINE.

Il y a quetre ans qu'il m'a éposée.

LUCETTE.

Et yeu set ans y a[6] que m'a preso per fenno.

NÉRINE.

J'ay des gairents de tout ce[7] que je dy.

1. Un Languedocien dirait, suivant M. Espagne (p. 22, note 3) : *Et que voulès dire, vous?*

2. Le texte a bien ici *ambe*, et non, comme plus haut, *dambé* ou *danbé* : voyez, p. 305, note 10, et p. 306, note 7.

3. « Et votre penderie, votre pendaison. »

4. « C'est faux, c'est moi qui suis sa femme. »

5. Penjat. (1682, 1734.) — Penja. (1675 A, 84 A, 92, 94 B.)

6. « Et moi il y a sept ans.... »

7. Des gairants de tout ce. (1673, 74, 97, 1710, 18.) — Des gairants de tout che. (1692.) — Des gairants de tout cho. (1682, 1730, 33, 34.)

LUCETTE.

Tout mon païs lo sap[1].

NÉRINE.

No ville en est témoin.

LUCETTE.

Tout Pezenas a bist[2] nostre mariatge.

NÉRINE.

Tout Chin-Quentin a assisté à no noce[3].

LUCETTE.

Nou y a res de tan beritable[4].

NÉRINE.

Il gn'y a rien de plus chertain[5].

LUCETTE[6].

Gausos-tu[7] dire lou contrari, valisquos[8]?

NÉRINE[9].

Est-che que tu me démaintiras, méchaint homme?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Il est aussi vrai[10] l'un que l'autre.

1. « Le sait. » — 2. « A vu. »
3. A no noche. (1682, 1734.)
4. « Il n'y a rien de si véritable. »
5. De plus certain. (1682, 1734, mais non 1773.)
6. Lucette, *à M. de Pourceaugnac.* (1734.)
7. *Gausos-tu*, « oses-tu », comme plus haut (p. 307) : voyez encore p. 305, note 10.
8. « Oses-tu dire le contraire? (monstre) que la terre engloutisse! » — L'écriture de ce mot *valisquos* paraît l'avoir un peu trop dénaturé. « Au lieu, dit M. Espagne (p. 20), d'en faire une injure que Lucette adresse à son prétendu mari, il vaut mieux y voir une reproduction vicieuse, par suite de l'aphérèse de la première syllabe, de la malédiction ou du juron, si commun en languedocien et en provençal, *cavalisco!* « qu'il soit anéanti! » dont l'orthographe..., altérée et contractée par l'usage, devrait être *qu'avalisco*, troisième personne du subjonctif présent du verbe *avalì*, *avaliscà*, « disparaître, être détruit, être anéanti. »... Cette imprécation très-ancienne a pu être appliquée au diable. Ainsi s'expliquent la forme *valiscos*, que nous écririons *qu'avalisco se*, « qu'il disparaisse, qu'il s'enfonce, » et finalement *qu'avalisco*, *cavalisco*, l'accentuation très-nette de la syllabe pénultième du verbe ayant fait peu à peu disparaître le pronom personnel *se*. »
9. Nérine, *à M. de Pourceaugnac.* (1734.)
10. Cela est aussi vrai.

LUCETTE.

Quaign' inpudensso[1] ! Et coussy[2], miserable, nou te soubenes plus de la pauro Françon, et del paure Jeanet, que soun lous fruits de nostre mariatge ?

NÉRINE.

Bayez un peu l'insolence. Quoy? tu ne te souviens mie de chette pauvre ainfain, no petite Madelaine[3], que tu m'as laichée pour gaige de ta foy?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Voilà deux impudentes carognes !

LUCETTE.

Beny, Françon, beny, Jeanet, beny, toustou, beny, toustoune[4], beny fayre beyre[5] à un payre dénaturat la duretat qu'el a per nautres[6].

NÉRINE.

Venez, Madelaine, me n'ainfain[7], venez-ves-en ichy faire honte à vo père de l'inpudainche qu'il a.

JEANET, FANCHON, MADELAINE[8].

Ah[9] ! mon papa, mon papa, mon papa !

1. « Quelle impudence ! » — A l'exemple de Castil-Blaze, nous écrivons cette exclamation en deux mots, au lieu de *Quaigninpudensso !* qu'on lit dans l'original. M. Espagne : *Quagno impudenço !* — Quaingnidpudensso ! (1682 ; faute évidente.) — Qu'aingn'impudensso ! (1692, 1734.)

2. « *Couci*, comme cela, ainsi. » — 3. Maldelaine. (1674, 82, 92.)

4. Beny, touston, beny, toustoune. (1673, 74.) — Beny, touston, beny, toustonne. (1682, 97, 1710, 18, 30, 33.) — Beny, toustoun, beny, toustonno. (1692.) — Beny, touston, beny, toustaine. (1734.)

5. « Viens, Fanchon, viens, Jeanet, viens, mon mignon, viens, ma mignonne, venez faire voir.... »

6. « Pour nous autres. » — Nostres. (1734.)

7. « Mon enfant » : *n'* est ainsi rattaché à *ainfain*, au lieu de l'être à *me* (*men' ainfain*), sans doute afin de mieux marquer l'énergie avec laquelle s'articule la nasale.

8. Jea. Fan. (Fran., 1675 A, 84 A) Mag., dans toutes nos anciennes éditions, sauf celle de 1694 B, qui porte, comme notre texte plus bas : Les enfants, *tous ensemble*.

9. SCÈNE X.

ORONTE, MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, LUCETTE, NÉRINE, PLUSIEURS ENFANTS.

LES ENFANTS.

Ah! (1734.)

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Diantre soit des petits fils de putains[1] !

LUCETTE.

Coussy, trayte, tu nou sios pas dins la darnière[2] confusiu, de ressaupre à tal[3] tous enfants, et de ferma l'aureillo à la tendresso paternello ? Tu nou m'escaperas pas, infame ; yeu te boli seguy per tout, et te reproucha ton crime jusquos à tant que me sio beniado, et que t'ayo fayt penia[4] : couqui, te boli fayré penia[5].

NÉRINE.

Ne rougis-tu mie de dire ches mots-là, et d'estre insainsible aux cairesses de chette pauvre ainfain ? Tu ne te sauveras mie de mes pattes ; et en dépit de tes dains[6], je feray bien voir que je sis ta femme, et je te feray pindre.

LES ENFANTS, tous ensemble[7].

Mon papa, mon papa, mon papa !

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Au secours ! au secours ! Où fuirai-je ? Je n'en puis plus.

ORONTE[8].

Allez, vous ferez bien de le faire punir, et il mérite d'être pendu.

1. Au sujet de ce mot, voyez tome VI, p. 462, note 2.
2. La darniare. (1734.)
3. « De recevoir de la sorte. »
4. Peniat. (1682, ici et à la fin de la phrase.) — Penja. (1675 A, 84 A, 92, 94 B.) — Penjat. (1734.)
5. « Jusqu'à ce que je me sois vengée et que je t'aie fait pendre : coquin, je te veux faire pendre. »
6. « En dépit de tes dents. » Nous avons déjà plus d'une fois rencontré plus haut cette locution, entre autres à la fin de la scène VIII du *Sicilien* (tome VI, p. 256).
7. LES ENFANTS. (1734.)
8. ORONTE, *à Lucette et à Nérine.* (*Ibidem.*)

SCÈNE IX.

SBRIGANI[1].

Je conduis de l'œil toutes choses, et tout ceci[2] ne va pas mal. Nous fatiguerons tant notre provincial, qu'il faudra, ma foi! qu'il déguerpisse.

SCÈNE X[3].

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, SBRIGANI.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Ah! je suis assommé. Quelle peine! Quelle maudite ville! Assassiné de tous côtés!

SBRIGANI.

Qu'est-ce, Monsieur? Est-il encore arrivé quelque chose?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Oui. Il pleut en ce pays des femmes et des lavements.

SBRIGANI.

Comment donc?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Deux carognes de baragouineuses me sont venu[4] accuser de les avoir épousé toutes deux, et me menacent de la justice.

1. SCÈNE XI.
SBRIGANI, *seul*. (1734.)

2. Et tout cela. (*Ibidem.*)

3. SCÈNE XII. (*Ibidem.*)

4. *Venu*, et, à la ligne suivante, *épousé*, sans accord, dans nos anciennes éditions; l'un devant l'infinitif, l'autre devant *toutes deux*, apposition au régime.

SBRIGANI.

Voilà une méchante affaire, et la justice en ce pays-ci est rigoureuse en diable contre cette sorte de crime.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Oui; mais quand il y auroit information, ajournement, décret, et jugement obtenu par surprise, défaut et contumace, j'ai la voie de conflit de jurisdiction, pour temporiser, et venir aux moyens de nullité qui seront dans les procédures[1].

SBRIGANI.

Voilà en parler dans tous les termes[2], et l'on voit bien, Monsieur, que vous êtes du métier.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Moi, point du tout: je suis gentilhomme[3].

1. « La comédie de *Pourceaugnac*, dit M. E. Paringault[a], est celle des pièces de Molière où il est le plus question de droit pénal. On y fait un cours de procédure criminelle avec M. de Pourceaugnac, beaucoup plus *du métier* qu'il ne veut le paraître. Je gagerais qu'il sait par cœur l'ordonnance de Villers-Cotterets,... alors encore en vigueur dans toute sa rudesse, puisque la pièce de *Pourceaugnac* a été jouée antérieurement à la réformation de 1670[b].... Dans ce passage, Molière nous parle avec une exactitude rigoureuse des principaux procédés et des nombreuses lenteurs de la procédure criminelle en vigueur de son temps. A cette époque, où la défense orale était interdite dans tous les cas, et où les témoins n'étaient jamais entendus à l'audience, l'information (*constatation par écrit du dire des témoins*) était l'âme du procès. — L'ajournement.... était une des trois variétés du décret, qui se divisait en décret d'assigné pour être ouï, décret d'ajournement personnel et décret de prise de corps. Les deux premiers décrets avaient cet effet commun qu'ils maintenaient l'inculpé en état de liberté, à l'inverse du décret de prise de corps... — Les mots *défaut* et *contumace*.... étaient synonymes, et au temps où parle Molière ils s'employaient indifféremment l'un pour l'autre, même en matière criminelle.... On se servait même quelquefois du terme de *contumace* en matière civile pour signifier défaut.... — Le conflit de juridiction était une contestation de compétence entre officiers de diverses juridictions qui prétendaient que la connaissance d'une affaire leur appartenait. »

2. En vous servant de tous les termes propres, des termes techniques.

3. Comparez la 1re scène du *Menteur* de Corneille (1642), où Dorante se félicite et se fait gloire d'avoir quitté « la robe pour l'épée, » car

....Il est malaisé qu'aux royaumes du *Code*
On apprenne à se faire un visage à la mode.

[a] Pages 25-27 de *la Langue du droit dans le théâtre de Molière*.

[b] L'ordonnance de réformation fut publiée au mois d'août 1670, et la pièce,

SBRIGANI.

Il faut bien, pour parler ainsi, que vous ayez étudié la pratique.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Point : ce n'est que le sens commun qui me fait juger que je serai toujours reçu à mes faits justificatifs, et qu'on ne me sauroit condamner sur une simple accusation, sans un récolement et confrontation avec mes parties [1].

SBRIGANI.

En voilà du plus fin encore.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Ces mots-là me viennent sans que je les sache.

SBRIGANI.

Il me semble que le sens commun d'un gentilhomme peut bien aller à concevoir ce qui est du droit et de l'ordre de la justice, mais non pas à savoir les vrais termes de la chicane.

1. « Les faits justificatifs étaient les défenses ou exceptions propres à établir que l'accusé n'était pas auteur du crime qu'on lui imputait. Comme tout ce qui venait à décharge était mis sur le second plan d'après l'ensemble de la procédure du temps, on n'examinait, par une singulière pratique, les faits justificatifs qu'à la fin du procès. Cet examen se faisait aux frais de l'accusé solvable.... — Le récolement (*nouvelle audition de témoins*).... provenait d'une pratique vicieuse, de l'audition première des témoins par un autre que par le juge, *par quelque* intermédiaire sans caractère d'officier de judicature et inspirant moins de confiance qu'un magistrat.... A cette époque, où il semblait qu'on cherchât à éterniser les procès, le récolement avait lieu même quand le juge avait, par exception, entendu lui-même les témoins.... — La confrontation.... était la représentation du témoin à l'accusé; elle suivait ordinairement le récolement et constituait par conséquent la troisième édition du témoignage. Le témoin.... ne devait pas modifier sa déclaration lors de la confrontation; autrement, il aurait dérangé toute la symétrie du procès, et aurait pu par là s'attirer soit une condamnation, soit une application à la question. On comprend maintenant que, si Sbrigani va un peu loin en disant que les juges « ne s'enquêtent point » de savoir si on est innocent (acte III, scène II, p. 321), il n'en est pas moins vrai que l'innocence avait grande peine à se manifester avec une pareille procédure. » (M. Paringault, p. 27 et 28.)

comme on le voit à la page de titre, a été jouée à Chambord en septembre et à Paris en novembre 1669.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Ce sont quelques mots que j'ai retenus en lisant les romans.

SBRIGANI.

Ah! fort bien.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Pour vous montrer que je n'entends rien du tout à la chicane, je vous prie de me mener chez quelque avocat pour consulter mon affaire.

SBRIGANI.

Je le veux, et vais vous conduire chez deux hommes fort habiles; mais j'ai auparavant à vous avertir de n'être point surpris de leur manière de parler : ils ont contracté du barreau certaine habitude de déclamation qui fait que l'on diroit qu'ils chantent; et vous prendrez pour musique tout ce qu'ils vous diront.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Qu'importe comme ils parlent, pourvu qu'ils me disent ce que je veux savoir?

SCÈNE XI.

SBRIGANI, MONSIEUR DE POURCEAUGNAC[1].

DEUX AVOCATS musiciens, dont l'un parle fort lentement, et l'autre fort vite, accompagnés de DEUX PROCUREURS et de DEUX SERGENTS.

L'AVOCAT traînant ses paroles[2].

La polygamie est un cas,
Est un cas pendable.

1. Ressortant, pour cet intermède, d'une maison ou d'une rue où on les a vus entrer à la fin de la scène précédente de la comédie : cela est bien indiqué, un peu plus haut, par Sbrigani : « Je.... vais vous conduire chez deux hommes.... »

2. SCÈNE XIII.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, SBRIGANI, DEUX AVOCATS, DEUX PROCUREURS, DEUX SERGENTS.

PREMIER AVOCAT, *traînant ses paroles en chantant.* (1734.)

L'AVOCAT bredouilleur[1].

Votre fait
Est clair et net;
Et tout le droit[2]
Sur cet endroit[3]
Conclut tout droit[4].

Si vous consultez nos auteurs,
Législateurs et glossateurs,
Justinian, Papinian,
Ulpian et Tribonian[5],
Fernand, Rebuffe, Jean Imole,
Paul, Castre[6], *Julian, Barthole,*
Jason, Alciat, et Cujas[7],

1. SECOND AVOCAT, *chantant fort vite et en bredouillant.* (1734.)

2. Nous suivons ici la leçon du *Divertissement de Chambord* (1669); nos autres textes ont la faute : « *Et tout de droit* », sauf 1692, 1710, 18, 33, 34.

3. On prononçait *drait, endrait* : voyez au vers 946 du *Tartuffe*.

4. Dans le chant, les deux se partagent une première reprise qui finit ici; après qu'elle a été redite, après répétition, en une suite, par la basse, la voix traînante des deux premiers vers, « La polygamie..., » et par le dessus, le bredouilleur des cinq suivants, « Votre fait..., » le dessus continue seul jusqu'à « Tous les peuples.... »

5. Ulpian, Tribonian. (1682, 97, 1710, 18, 30, 33.)

6. Castie. (1670, 73, 74; faute corrigée dans les éditions de 1682, 1734 et les trois étrangères.)

7. Nous ne relèverons dans cette longue énumération que les noms devenus les moins illustres. « Berengerius Fernandus (*Bérenger Fernand*), professeur à Toulouse, très-savant, mort vers l'an 1572 ou 1574.... Ses opinions sont encore aujourd'hui de grand poids dans les provinces de droit écrit, pour la pratique aussi bien que pour la spéculative. » (Denis Simon, *Nouvelle bibliothèque historique et chronologique des principaux auteurs et interprètes du droit...*, édition de 1692.) — Jacques Rebuffe, professeur à Montpellier, au quinzième siècle, dont les Commentaires sur une partie du *Code* « sont assez cités » (*ibidem*). Il semble qu'on fît moins d'état de Pierre Rebuffe, qui enseigna le droit à Montpellier et à Paris, et mourut en 1557 : à l'exemple des nombreux avocats qu'il a entendus, l'Intimé cite l'un ou l'autre au vers 752 des *Plaideurs*. — Jean d'Imole, professeur de Bologne, mourut en 1435. — Paul de Castre, autre Italien, était contemporain de Jean d'Imole. L'original et nos plus anciennes éditions ont une virgule entre *Paul* et *Castre*: nous la gardons, car il est possible qu'avant Paul de Castre soit nommé le jurisconsulte romain Paul, comme l'est, dans le même vers, l'un des deux Julien. — Cosme Bartole mourut à Pérouse, en 1356; Dumoulin l'a appelé « le premier et le coryphée des interprètes du droit » (voyez la note du vers 14 du *Menteur*,

Ce grand homme si capable,
La polygamie est un cas,
Est un cas pendable[1].

Tous les peuples policés
Et bien sensés :
Les François, Anglois, Hollandois,
Danois, Suédois, Polonois,
Portugais, Espagnols, Flamands,
Italiens, Allemands,
Sur ce fait tiennent loi semblable,
Et l'affaire est sans embarras :
La polygamie est un cas,
Est un cas pendable[2].

(Monsieur de Pourceaugnac les bat.
Deux Procureurs et deux Sergents dansent une entrée, qui finit l'acte[3].)

tome IV de *Corneille*, p. 142). — Jason Maino, de Milan, « jurisconsulte du premier nom pour le droit civil, » mourut en 1519; Jason est aussi nommé avec Alciat au vers 328 du *Menteur*. — André Alciat, né à Milan, mourut à Pavie en 1550, après avoir professé dans beaucoup de villes, et occupé quelque temps à Bourges (1529) la chaire qui fut, vingt-cinq ans plus tard, celle de Cujas.

1. Ce vers est chanté trois fois. — « L'adage des deux avocats était exact dans le droit d'alors, » dit M. Paringault : voyez, p. 28, les preuves qu'il donne.

2. Après avoir été dit une première fois, ce dernier vers est encore répété cinq fois, et la dernière ainsi : « Est un cas, est un cas pendable. » — Les paroles du couplet : « Tous les peuples.... », avec la répétition qui vient d'être notée, sont chantées par le dessus, et cela sur des notes brèves et multipliées, tandis que sur des notes prolongées et formant ou doublant la basse continue, la voix profonde chante lentement les rares syllabes de son entrée : « La po-ly-ga-mie est un cas, est un cas, est un cas, est un cas pen-da—ble ; » pour finir, durant la seule tenue par la basse de cette avant-dernière syllabe *da*, et avant de tomber ensemble sur la dernière, le dessus répète en vingt notes précipitées : « Est un cas pendable, est un cas pendable, est un cas, est un cas penda.... »

3. ENTRÉE DE BALLET.
Danse de deux Procureurs, et de deux Sergents.
Pendant que le SECOND AVOCAT *chante les paroles qui suivent :*
Tous les peuples, etc.
Le PREMIER AVOCAT *chante celles-ci :*
La polygamie est un cas,
Est un cas pendable.
(*M. de Pourceaugnac impatienté les chasse.*) (1734.)

FIN DU SECOND ACTE.

ACTE III.

SCÈNE PREMIÈRE.

ÉRASTE, SBRIGANI.

SBRIGANI.

Oui, les choses s'acheminent où nous voulons; et comme ses lumières sont fort petites, et son sens le plus borné du monde, je lui ai fait prendre une frayeur si grande de la sévérité de la justice de ce pays, et des apprêts qu'on faisoit déjà pour sa mort, qu'il veut prendre la fuite; et pour se dérober avec plus de facilité aux gens que je lui ai dit qu'on avoit mis pour l'arrêter aux portes de la ville, il s'est résolu à se déguiser, et le déguisement qu'il a pris est l'habit d'une femme[1].

ÉRASTE.

Je voudrois bien le voir en cet équipage.

SBRIGANI.

Songez de votre part à achever la comédie; et tandis que je jouerai mes scènes avec lui, allez-vous-en[2].... Vous entendez bien ?

ÉRASTE.

Oui.

SBRIGANI.

Et lorsque je l'aurai mis où je veux.. .[3]

1. Est l'habit de femme. (1682, 1730, 33, 34.)
2. Allez-vous-en. *Il lui parle à l'oreille.* (1682, 1734.)
3. *Il lui parle à l'oreille.* (1734.)

ÉRASTE.

Fort bien.

SBRIGANI.

Et quand le père aura été averti par moi....[1]

ÉRASTE.

Cela va le mieux du monde.

SBRIGANI.

Voici notre Demoiselle : allez vite, qu'il ne nous voye ensemble.

SCÈNE II.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC en femme, SBRIGANI.

SBRIGANI.

Pour moi, je ne crois pas qu'en cet état on puisse jamais vous connoître, et vous avez la mine, comme cela, d'une femme de condition.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Voilà qui m'étonne, qu'en ce pays-ci les formes de la justice ne soient point observées.

SBRIGANI.

Oui, je vous l'ai déjà dit, ils commencent ici par faire pendre un homme, et puis ils lui font son procès.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Voilà une justice bien injuste.

SBRIGANI.

Elle est sévère comme tous les diables[2], particulièrement sur ces sortes de crimes.

1. *Il lui parle encore à l'oreille.* (1734.)

2. Si peu sérieuse que soit la scène, il est possible que ce passage répondit au désir, à l'espoir qu'on avait alors, et qui ne fut qu'en partie réalisé,

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Mais quand on est innocent ?

SBRIGANI.

N'importe, ils ne s'enquêtent point de cela[1]; et puis ils ont en cette ville une haine effroyable pour les gens de votre pays, et ils ne sont point plus ravis que de voir[2] pendre un Limosin.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Qu'est-ce que les Limosins leur ont fait[3] ?

SBRIGANI.

Ce sont des brutaux, ennemis de la gentillesse et du mérite des autres villes. Pour moi, je vous avoue que je suis pour vous dans une peur épouvantable; et je ne me consolerois de ma vie si vous veniez à être pendu.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Ce n'est pas tant la peur de la mort qui me fait fuir, que de ce qu'il est fâcheux[4] à un gentilhomme d'être

d'un adoucissement dans la conduite des procès criminels. « Sbrigani n'a rien avancé de trop, dit M. Paringault (p. 32).... A quelques mois de là, il trouvait un écho autorisé en la personne du premier président de Lamoignon, qui, lors des conférences pour l'examen de la réformation de la procédure criminelle, n'hésitait pas à dire lui-même[a] que, « si on vouloit comparer « notre procédure criminelle à celle des Romains et des autres nations, on « trouveroit qu'il n'y en avoit point de si rigoureuse que celle qu'on observe « en France, particulièrement depuis l'ordonnance de 1539. » La nouvelle ordonnance criminelle fut publiée, nous l'avons dit, en août 1670.

1. Ils ne s'embarrassent point, ils ne se mettent point en peine de cela, par allusion à la locution alors usitée *ne s'enquêter de rien; s'enquièrent* n'exprimerait pas cette nuance. — Voyez ci-dessus, p. 315, la note empruntée à M. Paringault.

2. Ils ne sont jamais plus ravis que quand ils voient... : comparez ce passage de *l'Avare* (ci-dessus, p. 114) : « Elle n'est point plus ravie,... que lorsqu'elle peut voir un beau vieillard. »

3. Leur ont donc fait? (1730, 34.)

4. *De ce que*, qui est la même chose que *parce que*, vient ici comme s'il y avait auparavant un tour un peu différent : « Ce n'est pas tant de la peur, par peur de la mort que je fuis, que parce qu'il est fâcheux.... »

a « Voyez le *Procès-verbal des conférences tenues.... pour.... l'examen.... de l'ordonnance criminelle...*, sur l'article VIII du titre XIV. »

pendu, et qu'une preuve comme celle-là feroit tort à nos titres de noblesse [1].

SBRIGANI.

Vous avez raison, on vous contesteroit après cela le titre d'écuyer [2]. Au reste, étudiez-vous, quand je vous mènerai par la main, à bien marcher comme une femme, et prendre [3] le langage et toutes les manières d'une personne de qualité.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Laissez-moi faire, j'ai vu les personnes du bel air; tout ce qu'il y a, c'est que j'ai un peu de barbe.

SBRIGANI.

Votre barbe n'est rien, et il y a [4] des femmes qui en ont autant que vous. Çà, voyons un peu comme vous ferez. [5] Bon.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Allons donc, mon carrosse : où est-ce qu'est mon carrosse? Mon Dieu! qu'on est misérable d'avoir des gens comme cela! Est-ce qu'on me fera attendre toute la journée sur le pavé, et qu'on ne me fera point venir mon carrosse?

1. La décapitation était *le supplice des nobles*, dit M. Paringault (p. 29) d'après le vieux jurisconsulte Charondas le Caron (mort vers 1617 [a]). La peine ignominieuse du *gibet* n'était appliquée qu'aux roturiers.

2. Celui qui appartenait aux simples gentilshommes et aux anoblis. « Dès le quinzième siècle, dit M. Biston, p. 10 et 11 de *la Fausse noblesse en France* [b], nous voyons tous les gentilshommes prendre le *titre d'écuyer*, et un arrêt du parlement de Paris, du 30 octobre 1554, déclarait que ce titre était « caractéristique de noblesse jusqu'à preuve du contraire. » La défense expresse de le prendre se rencontre constamment dans les ordonnances, édits et arrêts faits contre l'usurpation de noblesse.

3. Et à prendre. (1674, 82, 1734.)

4. N'est rien, il y a. (1692, 1734.)

5. *Après que M. de Pourceaugnac a contrefait la femme de condition.* (1734.)

[a] Voyez la seconde partie du IVe livre de ses *Pandectes ou Digestes du droit françois*, chapitre XII, *de la Diversité des peines*, au début (édition de 1637, p. 738).

[b] Ouvrage que nous avons déjà cité à *George Dandin*, tome VI, p. 519, note 6 : on a vu là que ce titre d'écuyer avait été en 1662 contesté à la Fontaine.

SBRIGANI.

Fort bien.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Holà ! ho ! cocher, petit laquais ! Ah ! petit fripon, que de coups de fouet je vous ferai donner tantôt ! Petit laquais, petit laquais ! Où est-ce donc qu'est ce petit laquais ? Ce petit laquais ne se trouvera-t-il point ? Ne me fera-t-on point venir ce petit laquais ? Est-ce que je n'ai point un petit laquais dans le monde ?

SBRIGANI.

Voilà qui va à merveille ; mais je remarque une chose, cette coiffe est un peu trop déliée[1] ; j'en vais querir une un peu plus épaisse, pour vous mieux cacher le visage, en cas de quelque rencontre.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Que deviendrai-je cependant[2] ?

SBRIGANI.

Attendez-moi là. Je suis à vous dans un moment ; vous n'avez qu'à vous promener.[3]

SCÈNE III.

DEUX SUISSES, MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

PREMIER SUISSE[4].

Allons, dépeschons, camerade, ly faut allair tous

1. Trop mince, trop fine. « Il porte des chemises très-déliées, » a dit la Bruyère dans son portrait d'*Onuphre* (au chapitre *de la Mode*, n° 24, 1691, tome II, p. 154). *Délié* a même origine que *délicat* : voyez le *Dictionnaire de Littré*.

2. *Cependant*, en attendant.

3. *M. de Pourceaugnac fait plusieurs tours sur le théâtre, en continuant à contrefaire la femme de qualité*. (1734.)

4. MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, DEUX SUISSES.

PREMIER SUISSE, *sans voir M. de Pourceaugnac*. (1734.)

— C'est *faisant semblant de ne pas voir M. de Pourceaugnac* qu'il fallait

deux nous à la Crève pour regarter un peu chousticier sti Monsiu de Porcegnac[1], qui l'a esté contané par ortonnance à l'estre pendu par son cou.

SECOND SUISSE[2].

Ly faut nous loër un fenestre pour foir sti choustice.

PREMIER SUISSE.

Ly disent que l'on fait tesjà planter un grand potence tout neuve pour ly accrocher sti Porcegnac.

SECOND SUISSE.

Ly sira, ma foy[3]! un grand plaisir, d'y regarter pendre sti Limosin.

PREMIER SUISSE.

Oui, de ly foir gambiller les pieds en haut tevant[4] tout le monde.

SECOND SUISSE.

Ly est un plaisant drole[5], oui; ly disent que c'estre[6] marié troy foye.

PREMIER SUISSE.

Sti diable[7] ly vouloir[8] troy femmes à ly tout seul: ly est bien[9] assez t'une.

SECOND SUISSE[10].

Ah! pon chour, Mameselle.

ici. « On ne nous dit pas que ce soient de faux Suisses, remarque Auger, mais il est bien probable qu'ils ne sont pas de meilleur aloi que la Languedocienne et la Picarde. »

1. Dans les éditions de 1670, 73, 74, 75 A, 84 A, 94 B, ici *Pourcegnac*; mais six lignes plus loin, *Porcegnac*. Un peu plus bas, dans presque tous nos anciens textes, *Limosin*; et à la page suivante, *Limossin*.

2. SECOND SUISSE, *sans voir M. de Pourceaugnac*. (1734.)

3. Mon foy! (1682, 1734.)

4. Oui, te ly. (1682, 1734.) — Foir.... tefant. (*Ibidem*, et dans les textes de 1697, 1710, 18.)

5. Plaiçant trole. (1682, 1734.)

6. Que s'estre. (1710, 18, 30, 33, 34.)

7. Sti tiable. (1682, 1734.)

8. Ly fouloir. (1734.)

9. Ly être bien. (*Ibidem*.)

10. SECOND SUISSE, *apercevant M. de Pourceaugnac*. (*Ibidem*.)

PREMIER SUISSE.

Que faire fous là tout seul ?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

J'attends mes gens, Messieurs.

SECOND SUISSE.

Ly est belle [1], par mon foy !

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Doucement, Messieurs.

PREMIER SUISSE.

Fous, Mameselle, fouloir finir réchouir fous à la Crève ? Nous faire foir à fous un petit pendement pien choly.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Je vous rends grâce.

SECOND SUISSE.

L'est un gentilhoume [2] Limosin, qui sera pendu chantiment à un grand potence.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Je n'ai pas de curiosité.

PREMIER SUISSE.

Ly est là un petit teton qui l'est drole [3].

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Tout beau.

PREMIER SUISSE.

Mon foy ! moy couchair pien avec [4] fous.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Ah ! c'en est trop, et ces sortes d'ordures-là ne se disent point à une femme de ma condition.

SECOND SUISSE.

Laisse, toy ; l'est moy [5] qui le veut couchair avec elle [6].

1. Ly être belle. (1734.)
2. Un gentilhomme. (1674, 75 A, 82, 84 A, 94 B, 97, 1710, 34.)
3. Trole. (1682.) — Ly être là un petit téton qui l'est trôle. (1734.)
4. Afec. (1682, 1734 ; ici et plus bas.)
5. L'être moy. (1734.) — 6. Afec elle pour mon pistole. (1682.)

PREMIER SUISSE.

Moy ne vouloir [1] pas laisser.

SECOND SUISSE.

Moy ly vouloir, moy.

(Ils le tirent avec violence[2].)

PREMIER SUISSE.

Moy ne faire rien.

SECOND SUISSE.

Toy l'avoir [3] menty.

PREMIER SUISSE.

Toy l'avoir [4] menty toy-mesme.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Au secours! A la force!

SCÈNE IV.

UN EXEMPT, DEUX ARCHERS, PREMIER ET SECOND SUISSES, MONSIEUR DE POURCEAUGNAC[5].

L'EXEMPT.

Qu'est-ce? quelle violence est-ce là? et que voulez-vous faire à Madame? Allons, que l'on sorte de là, si vous ne voulez que je vous mette en prison.

PREMIER SUISSE.

Party, pon[6], toy ne l'avoir point.

1. Fouloir. (1682, 1734; ici et plus bas.)

2. *Les deux Suisses tirent M. de Pourceaugnac avec violence.* (1734.)

3. L'afoir. (1682, 1734; ici et plus bas.) — Toi l'afoir pien menty. (1730, 33, 34.)

4. Party, toi l'afoir. (1682, 1734.)

5. SCÈNE IV.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, UN EXEMPT, DEUX ARCHERS, DEUX SUISSES. (1734.)

— Cet exempt et ces archers du guet sont encore, comme le dit Auger et comme il va sans dire, de faux personnages, complices de Sbrigani.

6. Pardi, bon!

SECOND SUISSE.

Party, pon aussi, toy ne l'avoir point encore.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Je vous suis bien obligée[1], Monsieur, de m'avoir délivrée de ces insolents.

L'EXEMPT.

Ouais! voilà un visage qui ressemble bien à celui que l'on m'a dépeint.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Ce n'est pas moi, je vous assure.

L'EXEMPT.

Ah, ah! qu'est-ce que je veux dire[2]?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Je ne sais pas.

L'EXEMPT.

Pourquoi donc dites-vous cela?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Pour rien.

L'EXEMPT.

Voilà un discours qui marque quelque chose, et je vous arrête prisonnier.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Eh! Monsieur, de grâce.

L'EXEMPT.

Non, non : à votre mine, et à vos discours, il faut que vous soyez ce Monsieur de Pourceaugnac[3] que

1. SCÈNE V.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, UN EXEMPT.

M. DE POURCEAUGNAC.

Je vous suis obligée. (1734.)

2. Qu'est-ce que veut dire...? (1682, 97, 1710, 18, 30, 33, 34.) Cette correction et la réticence sont justifiées, ce semble, par la réplique de M. de Pourceaugnac : « Je ne sais pas. »

3. Que vous soyez Monsieur de Pourceaugnac. (1674, 82.)

nous cherchons, qui se soit déguisé de la sorte ; et vous viendrez en prison tout à l'heure.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Hélas !

SCÈNE V.

L'EXEMPT, ARCHERS, SBRIGANI, MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

SBRIGANI[1].

Ah Ciel ! que veut dire cela ?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Ils m'ont reconnu.

L'EXEMPT.

Oui, oui, c'est de quoi je suis ravi.

SBRIGANI[2].

Eh ! Monsieur, pour l'amour de moi : vous savez que nous sommes amis il y a longtemps[3] ; je vous conjure de ne le point mener en prison.

L'EXEMPT.

Non ; il m'est impossible.

SBRIGANI.

Vous êtes homme d'accommodement : n'y a-t-il pas moyen d'ajuster cela avec quelques pistoles ?

L'EXEMPT, à ses archers.

Retirez-vous un peu.

1. SCÈNE VI.
MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, SBRIGANI, UN EXEMPT, DEUX ARCHERS.
SBRIGANI, *à M. de Pourceaugnac.* (1734.)

2. SBRIGANI, *à l'Exempt.* (*Ibidem.*)

3. Depuis longtemps. (*Ibidem.*)

SBRIGANI[1].

Il faut lui donner de l'argent pour vous laisser aller[2]. Faites vite.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC[3].

Ah maudite ville!

SBRIGANI.

Tenez, Monsieur.

L'EXEMPT.

Combien y a-t-il?

SBRIGANI.

Un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf, dix.

L'EXEMPT.

Non, mon ordre est trop exprès.

SBRIGANI[4].

Mon Dieu! attendez. [5] Dépêchez, donnez-lui-en encore autant.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Mais....

SBRIGANI.

Dépêchez-vous, vous dis-je, et ne perdez point de temps : vous auriez un grand plaisir, quand vous seriez pendu.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Ah!

SBRIGANI.

Tenez, Monsieur.

1. SCÈNE VII.
MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, SBRIGANI, UN EXEMPT. (1734.)
SBRIGANI, *à M. de Pourceaugnac.* (1682, 1734.)

2. Pour qu'il vous laisse aller. Le tour est le même dans la dernière scène de *l'Avare* (ci-dessus, p. 203) : « Il faut, pour me donner conseil, que je voie ma cassette. »

3. M. DE POURCEAUGNAC, *donnant de l'argent à Sbrigani.* (1734.)

4. SBRIGANI, *à l'Exempt, qui veut s'en aller.* (*Ibidem.*)

5. *A M. de Pourceaugnac.* (1682, 1734.)

L'EXEMPT[1].

Il faut donc que je m'enfuie avec lui[2], car il n'y auroit point ici de sûreté pour moi. Laissez-le-moi conduire, et ne bougez d'ici.

SBRIGANI.

Je vous prie donc d'en avoir[3] un grand soin.

L'EXEMPT.

Je vous promets de ne le point quitter, que je ne l'aie mis en lieu de sûreté.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC[4].

Adieu. Voilà le seul honnête homme que j'ai trouvé[5] en cette ville.

SBRIGANI.

Ne perdez point de temps; je vous aime tant, que je voudrois que vous fussiez déjà bien loin.[6] Que le Ciel te conduise! Par ma foi! voilà une grande dupe. Mais voici....

1. Ah! (*Il donne encore de l'argent à Sbrigani.*) SBRIGANI, *à l'Exempt.* Tenez, Monsieur. L'EXEMPT, *à Sbrigani.* (1734.)

2. « La capitulation avec l'Exempt, dit M. Paringault (p. 29 et 30),... nous retrace les pratiques de certains suppôts de la justice criminelle d'alors. A propos des sergents et des notaires chargés de faire les informations, Imbert, dans sa *Pratique judiciaire* (4e édition, 1609, livre III, chapitre XIII, § 13), nous dit : « qu'il n'y a si homme de bien qui ne soit mis en peine et « en danger par ces sergents et notaires. Voire en y a de si méchants, qui « demanderont à celui qui fait faire l'information s'il veut avoir prise de corps « ou ajournement personnel; et font l'information grasse ou maigre selon le « desir de la partie (*poursuivante*), non pas selon que les témoins véritable-« ment disent. » L'Exempt de la comédie de *Pourceaugnac* est homme à faire aussi, selon les cas, l'information *grasse ou maigre;* l'offre trop modeste de dix pistoles lui fait trouver son ordre d'arrestation trop formel, mais en doublant la dose on peut l'amener à composition. » L'Exempt (la remarque en a déjà été faite, p. 326, note 5) ne peut être qu'un des « acteurs de la comédie [a] » montée par Sbrigani contre le Limousin. Mais ces personnages d'emprunt n'en rappelaient pas moins aux spectateurs des figures très-réelles.

3. Je vous prie d'en avoir. (1734.)

4. M. DE POURCEAUGNAC, *à Sbrigani.* (1682, 1734.)

5. Que j'aie trouvé. (1734.) — 6. *Seul.* (*Ibidem.*)

[a] Acte I, scène II, ci-dessus, p. 245.

SCÈNE VI[1].

ORONTE, SBRIGANI.

SBRIGANI[2].

Ah ! quelle étrange aventure ! Quelle fâcheuse nouvelle pour un père ! Pauvre Oronte, que je te plains ! Que diras-tu ? et de quelle façon pourras-tu supporter cette douleur mortelle ?

ORONTE.

Qu'est-ce[3] ? Quel malheur me présages-tu ?

SBRIGANI.

Ah ! Monsieur, ce perfide de Limosin[4], ce traître de Monsieur de Pourceaugnac vous enlève votre fille.

ORONTE.

Il m'enlève ma fille !

SBRIGANI.

Oui : elle en est devenue si folle, qu'elle vous quitte pour le suivre ; et l'on dit qu'il a un caractère[5] pour se faire aimer de toutes les femmes.

ORONTE.

Allons vite à la justice. Des archers après eux !

1. SCÈNE VIII. (1734.)

2. SBRIGANI, *feignant de ne pas voir Oronte.* (1734.) — « Cette scène rappelle la scène des *Fourberies de Scapin* (la VII[e] de l'acte II) où le héros de la pièce, voyant venir.... Géronte, et feignant de ne pas l'apercevoir, déplore de la même manière un malheur arrivé au bonhomme, malheur qui est tout de son invention, et qui n'est qu'un moyen d'attraper de l'argent. » (*Note d'Auger.*)

3. Pauvre Oronte, que je te plains ! ORONTE. Qu'est-ce ? (1734.) — Il y a, au moins dans le tirage que nous avons sous les yeux, deux membres de phrase sautés.

4. Ce perfide Limosin. (1730, 33, 34.)

5. *Caractère*, très-probablement au sens de « talisman » : voyez au vers 1636 d'*Amphitryon*, tome VI, p. 453 et note 3.

SCÈNE VII.

ÉRASTE, JULIE, SBRIGANI, ORONTE.

ÉRASTE[1].

Allons, vous viendrez malgré vous, et je veux vous remettre entre les mains de votre père. Tenez, Monsieur, voilà votre fille que j'ai tirée de force d'entre les mains de l'homme avec qui elle s'enfuyoit; non pas pour l'amour d'elle, mais pour votre seule considération; car, après l'action qu'elle a faite, je dois la mépriser, et me guérir absolument de l'amour que j'avois pour elle.

ORONTE.

Ah! infâme que tu es!

ÉRASTE[2].

Comment? me traiter de la sorte, après toutes les marques d'amitié que je vous ai données! Je ne vous blâme point de vous être soumise aux volontés de Monsieur votre père : il est sage et judicieux dans les choses qu'il fait, et je ne me plains point de lui de m'avoir rejeté pour un autre. S'il a manqué à la parole qu'il m'avoit donnée, il a ses raisons pour cela. On lui a fait croire que cet autre est plus riche que moi de quatre ou cinq mille écus; et quatre ou cinq mille écus est[3] un denier considérable, et qui vaut bien la peine qu'un homme manque à sa parole; mais oublier en un mo-

1. SCÈNE IX.
ORONTE, ÉRASTE, JULIE, SBRIGANI.
ÉRASTE, *à Julie*. (1734.)

2. ÉRASTE, *à Julie*. (*Ibidem.*)

3. Pour cet accord du verbe, voyez au vers 209 de *Mélicerte*, tome VI, p. 165 et note 1.

ment toute l'ardeur que je vous ai montrée, vous laisser d'abord enflammer d'amour pour un nouveau venu, et le suivre honteusement sans le consentement de Monsieur votre père, après les crimes qu'on lui impute, c'est une chose condamnée de tout le monde, et dont mon cœur ne peut vous faire d'assez sanglants reproches.

JULIE.

Hé bien! oui, j'ai conçu de l'amour pour lui, et je l'ai voulu suivre, puisque mon père me l'avoit choisi pour époux. Quoi que vous me disiez, c'est un fort honnête homme; et tous les crimes dont on l'accuse sont faussetés épouvantables.

ORONTE.

Taisez-vous! vous êtes une impertinente, et je sais mieux que vous ce qui en est.

JULIE.

Ce sont sans doute des pièces qu'on lui fait[1], et c'est peut-être lui[2] qui a trouvé cet artifice pour vous en dégoûter.

ÉRASTE.

Moi, je serois capable de cela!

JULIE.

Oui, vous.

ORONTE.

Taisez-vous! vous dis-je. Vous êtes une sotte

ÉRASTE.

Non, non, ne vous imaginez pas que j'aie aucune envie de détourner ce mariage, et que ce soit ma passion qui m'ait forcé à courir après vous. Je vous l'ai

1. Des tours qu'on lui joue. Nous avons plus haut (p. 294 et 303) deux emplois analogues du mot *pièce*. L'exemple suivant du *Menteur* de Corneille (acte III, scène v, tome IV, p. 192) se rapproche bien du nôtre :

Moi marié! Ce sont pièces qu'on vous a faites.

2. *Montrant Éraste*. (1734.)

déjà dit, ce n'est que la seule considération que j'ai pour Monsieur votre père, et je n'ai pu souffrir qu'un honnête homme comme lui fût exposé à la honte de tous les bruits qui pourroient suivre une action comme la vôtre.

ORONTE.

Je vous suis, Seigneur Éraste, infiniment obligé.

ÉRASTE.

Adieu, Monsieur. J'avois toutes les ardeurs du monde d'entrer dans votre alliance; j'ai fait tout ce que j'ai pu pour obtenir un tel honneur; mais j'ai été malheureux, et vous ne m'avez pas jugé digne de cette grâce. Cela n'empêchera pas que je ne conserve pour vous les sentiments d'estime et de vénération où votre personne m'oblige; et si je n'ai pu être votre gendre, au moins serai-je éternellement votre serviteur.

ORONTE.

Arrêtez, Seigneur Éraste. Votre procédé me touche l'âme, et je vous donne ma fille en mariage.

JULIE.

Je ne veux point d'autre mari que Monsieur de Pourceaugnac.

ORONTE.

Et je veux, moi, tout à l'heure, que tu prennes le Seigneur Éraste. Çà, la main.

JULIE.

Non, je n'en ferai rien.

ORONTE.

Je te donnerai sur les oreilles.

ÉRASTE.

Non, non, Monsieur; ne lui faites point de violence, je vous en prie.

ORONTE.

C'est à elle à m'obéir, et je sais me montrer le maître.

ÉRASTE.

Ne voyez-vous pas l'amour qu'elle a pour cet homme-là ? et voulez-vous que je possède un corps dont un autre possédera le cœur[1] ?

ORONTE.

C'est un sortilége qu'il lui a donné, et vous verrez qu'elle changera de sentiment avant qu'il soit peu. Donnez-moi votre main. Allons.

JULIE.

Je ne....

ORONTE.

Ah que de bruit ! Çà, votre main, vous dis-je. Ah, ah, ah !

ÉRASTE[2].

Ne croyez pas que ce soit pour l'amour de vous que je vous donne la main : ce n'est que Monsieur votre père dont[3] je suis amoureux, et c'est lui que j'épouse.

ORONTE.

Je vous suis beaucoup obligé, et j'augmente de dix mille écus le mariage[4] de ma fille. Allons, qu'on fasse venir le Notaire pour dresser le contrat.

ÉRASTE.

En attendant qu'il vienne, nous pouvons jouir du divertissement de la saison, et faire entrer les masques que le bruit des noces de Monsieur de Pourceaugnac a attirés[5] ici de tous les endroits de la ville[6].

1. Dont un autre possède le cœur. (1682.)
2. Éraste, *à Julie*. (1734.)
3. Que de Monsieur votre père dont. (1682, 1734.) — Que de Monsieur votre père que. (1773.)
4. La dot, comme plus haut, p. 291 et 303.
5. *Attiré*, sans accord, dans tous nos textes, sauf 1675 A, 84 A, 94 B, 1730, 33, 34.
6. « Nous sommes donc, dit Auger, dans la saison des masques,... dans le carnaval ; » c'est-à-dire l'auteur y place son action.

SCÈNE VIII.

PLUSIEURS MASQUES de toutes les manières, dont les uns occupent plusieurs balcons, et les autres sont dans la place, qui, par plusieurs chansons et diverses[1] danses et jeux, cherchent à se donner des plaisirs innocents.

UNE ÉGYPTIENNE[2].

Sortez, sortez de ces lieux,
Soucis, Chagrins et Tristesse;
Venez, venez, Ris et Jeux,
Plaisirs, Amour, et Tendresse[3].
Ne songeons qu'à nous réjouir :
La grande affaire est le plaisir.

CHOEUR DES MUSICIENS[4].

Ne songeons qu'à nous réjouir :
La grande affaire est le plaisir[5].

L'ÉGYPTIENNE.

A me suivre tous ici
Votre ardeur est non commune,
Et vous êtes en souci
De votre bonne fortune[6].

1. Le livret de 1669 a seul l'accord plus régulier *divers.*

2. SCÈNE DERNIÈRE.
TROUPE DE MASQUES *dansants et chantants.*
UN MASQUE, *en Égyptienne.* (1734.)

3. Les quatre premiers vers du couplet forment une première reprise; la seconde est formée par les deux derniers, qui se répètent.

4. CHOEUR DE MASQUES *chantants.* (1734.)

5. Le chœur chante une première fois les deux vers, et, après une phrase de l'orchestre, il reprend encore : « Ne songeons, ne songeons qu'à nous réjouir, La grande affaire est le plaisir, la grande affaire, la grande affaire est le plaisir, la grande affaire est le plaisir, est le plaisir. » Cet ensemble revient, avec ces répétitions, pour terminer tout le concert des voix (voyez p. 338 et note 6).

6. L'Égyptienne ou Bohémienne est suivie d'un groupe de masques qui lui demandent la bonne aventure.

Soyez toujours amoureux :
C'est le moyen d'être heureux[1].

UN ÉGYPTIEN.

Aimons jusques au trépas[2],
La raison nous y convie :
Hélas ! si l'on n'aimoit pas,
Que seroit-ce de la vie ?
Ah ! perdons plutôt le jour
Que de perdre notre amour[3].

TOUS DEUX en dialogue[4] :

L'ÉGYPTIEN.

Les biens,

L'ÉGYPTIENNE.

La gloire,

L'ÉGYPTIEN.

Les grandeurs,

L'ÉGYPTIENNE.

Les sceptres qui font tant d'envie,

L'ÉGYPTIEN.

Tout n'est rien, si l'amour n'y mêle ses ardeurs.

L'ÉGYPTIENNE.

Il n'est point, sans l'amour, de plaisir[5] *dans la vie.*

TOUS DEUX ensemble.

Soyons toujours amoureux :
C'est le moyen d'être heureux[6].

1. Ce couplet est aussi divisé en deux reprises, dont les deux derniers vers, dits deux fois, forment la seconde.

2. Dans le chant : « Aimons (*bis*) jusqu'au trépas. »

— UN MASQUE, *en Égyptien.*
Aimons jusqu'au trépas. (1734.)

3. Les paroles de ce couplet sont écrites, dans la partition, sous un double (une variation, et fort brodée) de la mélodie composée pour le couplet précédent : les deux couplets devaient être chantés par la même voix.

4. Cette indication a été omise dans l'édition de 1734.

5. De plaisirs. (1734.)

6. Ces deux vers sont dits et redits ensemble par les deux, et la seconde fois

LE PETIT CHOEUR [1] chante après ces deux derniers vers :

Sus, sus, chantons[2] *tous ensemble*[3],
Dansons, sautons, jouons-nous[4].

UN MUSICIEN seul[5].

Lorsque pour rire on s'assemble,
Les plus sages, ce me semble,
Sont ceux qui sont les plus fous[6].

TOUS ensemble.

Ne songeons qu'à nous réjouir :
La grande affaire est le plaisir[7].

sans répétition particulière, par le dessus; mais ainsi par l'Égyptien, qui est une basse : « Soyons toujours amoureux, soyons toujours amoureux, C'est le moyen, c'est le moyen d'être heureux. »

1. Ces mots (comme ceux de *Chœur des musiciens*, qui précèdent) distinguent probablement de la masse des choristes ordinaires, non employés dans cette scène finale, le chœur choisi des dix virtuoses-masques dont les noms sont donnés, avant ceux des huit danseurs, à la fin du *Divertissement de Chambord* (ci-après, p. 343). Le TOUS *ensemble,* qui est plus loin, pouvait comprendre en outre les trois solistes des couplets.

2. CHOEUR.
Sus, chantons. (1734.)

3. Ce vers est dit tel quel par les basses, qui partent un peu plus tard que les voix hautes; celles-ci chantent une fois de plus : « Sus, sus, chantons. »

4. Dans le second vers du chœur, « Dansons, sautons » est d'abord répété, puis le vers entier ; puis vient encore : « Chantons (*bis*), sautons, jouons-nous. »

5. UN MUSICIEN *seul, habillé en noble Vénitien.* (1682.) — UN MASQUE, *en Pantalon.* (1734.)

6. Après que le ténor, à qui est donné ce couplet, a dit trois fois : « qui sont les plus fous, » tous le reprennent avec ce joyeux *ter* et quelques autres répétitions (un peu différentes selon les voix), et ajoutant encore : « sont ceux qui sont les plus fous, qui sont les plus fous ; » ils rechantent seulement alors, comme le texte va l'indiquer, le grand chœur : « Ne songeons qu'à nous réjouir... » (voyez p. 336, note 5).

7. *ENTRÉE DE BALLET, composée de deux Vieilles, deux Scaramouches, deux Pantalons, deux Docteurs et deux Arlequins.* (1682.) D'après le livre du ballet (p. 343 : les Arlequins y sont appelés Paysans), ce groupe de masques était formé par dix des principaux chanteurs de la cour; d'ailleurs, tout en chantant, ils pouvaient (certaines paroles même l'indiquent) marquer les pas de quelque danse. —

PREMIÈRE ENTRÉE DE BALLET.

Danse de Sauvages.

DEUXIÈME ENTRÉE DE BALLET.

Danse de Biscayens. (1734.)

FIN DE MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

APPENDICE

A

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

Nous plaçons ici, à la suite de la pièce, *le Divertissement de Chambord*, livret des intermèdes de cette comédie-ballet, qui fut imprimé à Blois, pour être distribué aux premiers spectateurs de 1669. C'est de là que l'éditeur de 1734 a tiré sa « Liste des personnes qui ont chanté et dansé dans *Monsieur de Pourceaugnac*, comédie-ballet. » Nous ferons suivre ce programme d'une note sur la musique du divertissement.

LE DIVERTISSEMENT DE CHAMBORD,

MÊLÉ DE COMÉDIE, DE MUSIQUE ET D'ENTRÉES DE BALLET.

PREMIER INTERMÈDE.

L'ouverture se fait par un grand concert d'instruments.

Après, c'est une sérénade composée de chants, d'instruments, et de danses, dont les paroles, chantées par trois voix en manière de dialogue, sont faites sur le sujet de la comédie, et expriment les sentiments de deux amants qui, étant bien ensemble, sont traversés par le caprice des parents. La danse est composée de deux maîtres à danser, de deux pages et de quatre curieux.

Première voix : Mlle Hilaire.

Répands, charmante nuit, répands sur tous les yeux, etc.

Deuxième voix : M. Gaye[1].

Que soupirer d'amour, etc.

1. Le rondeau rappelé ici est donné dans la copie de la partition (dont l

Troisième voix : M. Langez.

Tout ce qu'à nos vœux on oppose, etc.

Les trois voix ensemble.

Aimons-nous donc d'une ardeur éternelle, etc.

. . . .

Tout le reste n'est rien.

Les deux Maîtres à danser : MM. la Pierre et Favier.

Les deux Pages : MM. Beauchamp et Chicaneau.

Quatre Curieux de spectacles : Les sieurs Noblet, Joubert, l'Estang et Mayeu.

Et quatre Flûtes : Les sieurs Descoteaux, Philbert, Pièche fils et Fossard.

LE PREMIER ACTE DE LA COMÉDIE.

SECOND INTERMÈDE

est un mélange composé d'instruments, de deux musiciens italiens, et de six matassins, ordonné pour remède par un médecin à la guérison de la mélancolie hypocondriaque.

Les deux Musiciens italiens : Il signor Chiacchiarone et M. Gaye[1].

Bon dì, bon dì, bon dì, etc.

. . . .

Altro non è la pazzia, etc.

. . . .

Sù cantate, ballate, ridete, etc.

. . . .

Alegramente, Monzu Pouricaugnac (sic, contre la mesure).

est parlé ci-après, p. 343 et suivantes) à la même voix de bas-dessus (mezzo-soprano) à laquelle est donné le premier air. S'il a été, à l'origine, écrit pour Gaye, qui avait une voix de concordant (baryton), il l'était pour être chanté une octave plus bas ; c'est ce qui paraît probable. Des trois artistes nommés, celui-là seul pouvait chanter la partie de basse dans le trio qui termine la Sérénade, et le compositeur voulut sans doute aussi le produire tout d'abord dans un solo. Jean Gaye, ordinaire de la Musique du Roi, était un virtuose distingué, qui créa de grands rôles dans les premiers opéras de Lulli[a].

1. *Il signor Chiacchiarone*, c'était Lulli, qui peut-être même ne chanta que

[a] Il mourut, d'après Jal, vers 1684.

Lorsqu'on apporte le lavement, les deux musiciens, accompagnés des matassins et des instruments, chantent :

Piglia-lo sù, etc.

. . . . . .

Piglia-lo, piglia-lo, piglia-lo sù.

Les six Matassins : MM. Beauchamp, la Pierre, Favier, Noblet, Chicaneau et l'Estang.

LE DEUXIÈME ACTE DE LA COMÉDIE.

TROISIÈME INTERMÈDE

est une consultation de deux avocats musiciens, dont l'un parle fort lentement, et l'autre fort vite, accompagnés de deux procureurs danseurs et de deux sergents.

L'Avocat traînant ses paroles : M. Estival [1].

La polygamie est un cas, etc.

L'Avocat bredouilleur : M. Gaye [2].

Votre fait, etc.

. . . . . .

Si vous consultez nos auteurs, etc.

. . . .

Tous les peuples policés, etc.

. . . .

Est un cas pendable.

sous le masque (voyez ci-dessus, p. 225 et 226, à la *Notice*, et p. 280, note 3) le maître avait une petite voix de basse (voyez à la *Cérémonie turque* du *Bourgeois gentilhomme*) ; restait la partie haute pour Gaye : s'il l'a réellement chantée à Chambord, il faut encore croire, d'après la clef où elle est écrite dans la partition, que plus tard elle a été transposée et donnée à un dessus ; il est possible aussi qu'on mît quelquefois à la clef des bas-dessus ce que les barytons, pour le remettre à leur diapason, avaient à lire une octave plus bas ; ainsi, d'ordinaire et depuis longtemps, n'est-on pas plus exact pour les ténors.

1. On se rappelle qu'Estival, qu'on a vu paraître dans la plupart des ballets précédents, avait une voix de basse profonde.

2. Ici de nouveau la partition a des notes que Gaye, baryton, ne pouvait chanter qu'une octave plus bas qu'elles ne sont écrites. Mais on ne pourrait disconvenir que, pour le caquet de l'Avocat bredouilleur et comme opposition comique à la voix creuse du Traînard, une voix aiguë de femme était plutôt à choisir, et peut-être fut-ce aussi, dans l'entre-temps de l'impression du

Les deux Avocats chantants : MM. Estival et Gaye.
Les deux Procureurs : MM. Beauchamp et Chicaneau.
Les deux Sergents : MM. la Pierre et Favier.

LE TROISIÈME ACTE DE LA COMÉDIE.

QUATRIÈME INTERMÈDE

est une quantité de masques de toutes les manières, dont les uns occupent plusieurs balcons et les autres sont dans la place, qui, par plusieurs chansons et divers danses et jeux, cherchent à se donner des plaisirs innocents.

Mlle Hilaire *en Égyptienne.*

Sortez, sortez de ces lieux, etc.

Choeur des musiciens.

Ne songeons qu'à nous réjouir, etc.

Mlle Hilaire.

[1er couplet.]

A me suivre tous ici, etc.

M. Gaye *en Égyptien*[1].

[2d couplet.]

Aimons jusques au trépas, etc.

Tous deux *en dialogues.*

Les biens, — la gloire, — les grandeurs, etc.

. . . .

Tous deux *ensemble.*

Soyons toujours amoureux, etc.

Le petit choeur, etc.

Sus, sus, chantons tous ensemble, etc.

livret et de la représentation, à une musicienne ou à quelque soprano italien que le compositeur donna cette partie.

1. Nous répétons qu'il paraît bien invraisemblable que Gaye chantât, avec les paroles suivantes d'un second couplet, le double transposé de la mélodie chantée au premier couplet par Mlle Hilaire (voyez ci-dessus, p. 337, note 3, et ci-après, p. 346). Aussi dans *le Carnaval* imprimé (dont nous parlons plus loin) les deux couplets sont-ils donnés à l'Égyptienne.

M. Blondel *chantant seul.*

Lorsque pour rire on s'assemble :

. . . .

Tous *ensemble.*

Ne songeons qu'à nous réjouir :
La grande affaire est le plaisir.

Deux Vieilles : Les sieurs Fernon cadet et le Gros.

Deux Scaramouches : Les sieurs Estival et Gingan.

Deux Pantalons : Les sieurs Gingan cadet et Blondel.

Deux Docteurs : Les sieurs Rebel et Hédouin.

Deux Paysans : Les sieurs Langez et Deschamps.

HUIT DANSEURS.

Quatre Sauvages : Les sieurs Paysan, Noblet, Joubert et l'Estang.

Quatre Biscayns (sic) : Les sieurs Beauchamp, Favier, Mayeu et Chicaneau.

Philidor s'était solennellement et à plusieurs reprises engagé envers le Roi à recueillir toutes les partitions de Lulli composées pour ses ballets et avant ses grands opéras ; il n'a pas dû négliger celle des intermèdes de *Pourceaugnac*, qui a joui d'une très-grande et longue faveur. Malheureusement la copie qu'il en avait sans doute faite paraît s'être perdue. La plus complète probablement qui reste se trouve au tome V du Recueil en six volumes des ballets de Lulli, recueil appartenant, ainsi qu'un autre en deux volumes (A et B), à la Bibliothèque nationale. Sans avoir l'exactitude des partitions Philidor, reproductions directes, quelquefois contemporaines des originaux, et qui, presque toujours, sont si visiblement conformes aux premières représentations réglées en commun par Molière et Lulli, cette copie cependant doit être un dérivé assez fidèle de la partition primitive ; elle est, en tout cas, antérieure à la publication qui fut faite, en 1715, du troisième et du second intermèdes de *Pourceaugnac*, donnés à part à l'Opéra[1], ainsi qu'à celle qui fut faite, en 1720, de la mascarade entière du *Carnaval*, œuvre tout épisodique donnée dès 1675 aussi à l'Opéra et comprenant, avec ces mêmes troisième

1. Voyez ci-dessus à la *Notice*, p. 230.

et second intermèdes de Chambord, encore le dernier et le premier[1]; en effet, plusieurs autres copies se réfèrent à ces partitions imprimées, au lieu que le copiste du tome V semble n'avoir pu en tenir compte : il donne les intermèdes dans l'ordre que leur assignent le texte de Molière et le livret, et sans aucun des développements introduits plus tard par Lulli (et indiqués ci-après, à la suite du IIIe intermède, p. 346); peut-être a-t-il omis quelques airs de danse; encore ces omissions se concluraient-elles plus certainement des indications assez tardivement détaillées dans l'édition de 1734, que des indications succinctes, mais bien authentiques, données dans les éditions premières et dans le programme réimprimé par nous. Voici une table des morceaux transcrits au tome V.

Pour le Ier INTERMÈDE (la Sérénade) : 1° une *Ouverture* instrumentale aux cinq parties ordinaires; 2° une *Ritournelle*, pour deux violons, ou deux flûtes, et une basse, précédant un air pour une voix de second ou bas-dessus (mezzo-soprano) : « Répands, charmante nuit... [2] »; 3° un second air pour la même voix, mais qu'à Chambord chanta probablement le baryton[3] : « Que soupirer d'amour... »; 4° un air pour haute-contre : « Tout ce qu'à nos vœux... »; 5° un trio pour le dessus, la haute-contre et le baryton, accompagné par la basse ordinaire, mais pendant lequel parlent plusieurs fois les *violons* ou (le livret le donne à penser) les flûtes de la ritournelle; 6° un air à deux reprises pour l'entrée des *Maîtres à danser* (exerçant sans doute les Pages[4]); 7° un autre air de danse pour *les Combattants*; et 8° un troisième pour *les Combattants réconciliés* (par les Suisses). — Ces deux derniers airs de ballet se

1. C'est dans cette mascarade de 1675 et dans la pastorale des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, représentée en 1672, imprimée en 1717[a], que Lulli a rassemblé, un peu pêle-mêle, pour l'Opéra, la plupart des divertissements qu'il avait composés sur les livrets de Molière. *Le Carnaval* en particulier contient dans ses dix longues entrées, outre des scènes d'autres ballets, tous les intermèdes de *Pourceaugnac* (le troisième et le second réunis composant la IIIe entrée; le quatrième composant la seconde partie de la Ve entrée; et le premier composant la première partie de la VIIe entrée, intitulée *les Nouveaux mariés*), de plus la scène XV et finale de la *Pastorale comique* (composant la VIIIe entrée), la scène III en musique du *Sicilien* (composant la plus grande partie de la IVe entrée), la *Cérémonie turque* du *Bourgeois gentilhomme* (composant la VIe entrée), enfin le concert espagnol et le concert italien, IIIe et IVe scènes du ballet des Nations, qui termine ce même *Bourgeois gentilhomme* (composant l'un la Ire entrée, l'autre la première partie de la Ve).

2. Dans cette copie, la basse accompagnant le chant est d'ordinaire seule donnée; elle n'est même jamais chiffrée.

3. Voyez ci-dessus, p. 339, note 1.

4. Les Pages dont il est question dans l'introduction de la pièce et dans le livret, ci-dessus, p. 238 et p. 339.

[a] Il est reparlé de celle-ci dans ce volume, au IIIe intermède des *Amants magnifiques* et au Ballet des Nations du *Bourgeois gentilhomme*.

trouvent bien au tome V, mais à une place et sous un titre autres que celle et celui qui, d'après trois manuscrits et un imprimé[1], viennent de leur être donnés. — A ce premier intermède de *Pourceaugnac*, moins l'Ouverture, a été cousue, en 1675, une suite d'autres morceaux, pour former, sous le titre des *Nouveaux mariés* (il s'explique par les paroles de la fin), la VIIe entrée de la mascarade du *Carnaval*.

Pour le II^d INTERMÈDE (celui où s'égaya le *Chiacchiarone* Lulli) : 1° le duo *Bon dì*..., pour une voix haute (à la clef des seconds dessus[2]) et une basse ; 2° et 3° les solos *Altro non è la pazzia*.... et *Sù cantate*..., pour la même voix haute : comme nous l'avons dit (p. 281, note 12) : le dernier vers de 3°, *Alegramente*..., était très-vraisemblablement chanté à deux ; 4° un air de danse à deux reprises pour *les Matassins* ; 5° un second duo pour les mêmes voix, *Piglialo sù*, mais bientôt transformé par le concours des violons, de tout l'orchestre, en un entraînant finale. — La copie ajoute ici un second air de danse pour *les Matassins* ; mais il est probable que c'est par erreur et que ce morceau se rattachait au dernier intermède : dans *le Carnaval* imprimé, il précède, avec l'intitulé *Air pour les Égyptiens*, le premier couplet de l'Égyptienne : « Sortez, sortez de ces lieux...[3] ».

Pour le IIIe INTERMÈDE (les Avocats) : 1° un air de danse à deux reprises pour *les Avocats* ; 2° une phrase lente pour la basse (Estival), « La polygamie... » ; 3° une phrase à débiter vite pour un dessus[4], « Votre fait... », puis la consultation du Bredouilleur (le dessus), dont la première partie, « Si vous consultez... », est chantée par lui seul, et dont la seconde, « Tous les peuples... », est accompagnée par la basse bourdonnante de son confrère[5]. —

1. D'après le tome VI (unique) d'un Recueil des Ballets de Lulli qui est au Conservatoire, les tomes A et B de la Bibliothèque nationale, et d'après la VIIe entrée du *Carnaval* imprimé en 1720. Dans ce dernier texte, les trois airs de la *Sérénade* ne portent aucun titre particulier, et ils sont suivis d'un quatrième (que nous n'avons vu que là) ; ce quatrième est écrit à six parties, dont deux de violons probablement, et appartenait peut-être, comme la fin de la VIIe entrée, à un autre ballet, ballet auquel a été emprunté le nom donné à toute l'entrée (*les Nouveaux mariés*). — Au tome V, notre numéro 7 (*les Combattants*) vient sous le simple titre de *Sérénade* après le premier air des *Matassins* de l'intermède suivant ; et notre numéro 8 (*les Combattants réconciliés*) prend, immédiatement après *les Maîtres à danser*, la place du susdit numéro 7.

2. Mais voyez ci-dessus, la note 1 de la page 340.

3. Ce même air est donné dans le tome A sous le titre des *Combattants réconciliés*, puis indiqué encore (dans un autre ton) sous le titre des *Matassins* ; il se trouve aussi deux fois, dans deux tons différents, au tome B, intitulé là d'abord *Bâtons*, puis *les Biscayens*.

4. Moins probablement pour le baryton : voyez ci-dessus, p. 341, note 2.

5. A la suite est encore écrit : « On reprend l'air des Matassins ; » on a sans doute voulu mettre : « l'air de danse des Avocats. »

Nous avons eu à l'indiquer au début de cette note : du IIIe et du II^d intermèdes, celui des Avocats et celui des Médecins ou Opérateurs grotesques, mais de ces deux intermèdes très-développés, augmentés de tout un rôle en musique pour un Pourceaugnac métamorphosé en « bourgeois italien » et chantant en italien des récits et des airs (entre autres une plainte à l'amour), Lulli composa une des principales entrées de sa grande mascarade du *Carnaval*, qu'il monta en 1675 à l'Académie royale de musique. Lors de cette refonte et amplification de deux des intermèdes primitifs de *Pourceaugnac*, il en intervertit l'ordre, voulant terminer l'entrée bouffonne par le plus gai et le plus bruyant. Le succès fut sans doute assez vif, car la partition de cette entrée fut publiée à part, sous le titre de « *Pourceaugnac*, divertissement comique... », dès 1715, cinq ans avant l'impression de tout *le Carnaval*, laquelle n'eut lieu qu'en 1720. Peut-être aussi, avant d'être intercalé dans la grande mascarade de 1675, le divertissement comique de *Pourceaugnac* avait-il égayé, sur le théâtre de l'Opéra, la fin d'une représentation commencée avec une œuvre sérieuse. Mais, on le voit, Molière n'a eu aucune part à ces arrangements du Florentin : il suffit de renvoyer le lecteur que la comparaison intéresserait aux partitions imprimées de 1715 et de 1720 ; les exemplaires n'en sont point très-rares. Si l'on ajoute foi à l'historiette contée par Cizeron Rival[1], on ne peut douter que ce fut ce rôle tout musical du Pourceaugnac italien que le compositeur eut un jour fantaisie de jouer devant le Roi ; il n'avait, à la vérité, que très-peu de voix et une voix de basse qui ne convenait pas à ce rôle écrit très-haut ; mais il y avait pour lui à se l'accommoder bien moins de difficulté encore qu'à l'exercice du saut périlleux.

Pour le IVe ET DERNIER INTERMÈDE (les Masques) : 1° un air pour l'Égyptienne : « Sortez, sortez de ces lieux... » ; 2° un Chœur à quatre parties, accompagné de six parties instrumentales : « Ne songeons qu'à nous réjouir... » ; 3° une chanson en deux couplets, le second chanté en double (en variation), pour la voix haute (l'Égyptienne)[2] : « A me suivre tous ici... », et « Aimons jusques au trépas... » ; 4° un dialogue et un refrain en duo pour le dessus et la basse (l'Égyptienne et l'Égyptien) ; 5° un Chœur à quatre parties, accompagné tantôt de cinq, tantôt de six parties instrumentales : « Sus, sus... » ; 6° un air pour taille (ténor) : « Lorsque pour rire... », dont la fin est redite en chœur ; un renvoi indique ensuite qu'on revenait encore au premier grand chœur : « Ne songeons qu'à nous réjouir... » ; 7° un air à deux re-

1. Voyez ci-dessus la *Notice*, p. 226.
2. Voyez ci-dessus, p. 342, note 1.

prises, intitulé *Trompettes* (*Bourrée trompette* dans le tome B) et accompagnant sans doute la danse ou la marche finale des quatre Sauvages et des quatre Biscayens : le mélange de pareils masques paraît naturel dans cette terminaison éclatante d'un ballet de carnaval. — Ce dernier intermède de *Pourceaugnac*, mais sans la bourrée trompette, succède, dans la Ve entrée du *Carnaval* de 1675, à la IVe scène (le concert italien) du dernier divertissement du *Bourgeois gentilhomme*.

De nos jours, les dimanches 2 et 9 avril 1876, sur le théâtre de la Gaîté, toute cette musique de Lulli a été remise à la scène, et avec grand succès : ce fut surtout grâce aux soins de M. Weckerlin, qui se chargea de réaliser les indications de la vieille partition, ou d'y suppléer, et aussi de la compléter en remplissant quelques vides certains ou probables, laissés par les copistes, à l'aide d'emprunts faits à d'autres ballets du maître. Voyez sur le travail de restitution entrepris par M. Weckerlin, et sur la première des deux représentations, préparées par lui, où reparut la comédie de *Pourceaugnac* accompagnée de tous ses agréments, l'intéressant article que M. H. Lavoix fils a publié, le 9 avril 1876, dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*.

LES

AMANTS MAGNIFIQUES

COMÉDIE

MÊLÉE DE MUSIQUE ET D'ENTRÉES DE BALLET,

REPRÉSENTÉE POUR LE ROI, A SAINT-GERMAIN EN LAYE

AU MOIS DE FÉVRIER 1670[1],

SOUS LE TITRE DU *DIVERTISSEMENT ROYAL*.

1. La première fois, le 4 février : voyez le début de la *Notice*.

NOTICE.

Ce fut le 4 février 1670, à Saint-Germain en Laye, que parut, pour la première fois, encadrée dans le brillant *Divertissement royal*, la comédie des *Amants magnifiques*. Quelques éditeurs des *OEuvres de Molière* ont à tort hésité sur la date. Celle du 7 septembre 1670 est indiquée par Bret[1], qui, le premier peut-être, autorisa une erreur, souvent répétée depuis. Nous ne croyons même pas qu'il y ait eu, ce jour-là, une reprise, à la cour, du *Divertissement royal*, que Bret a probablement confondu avec les fêtes données à Versailles au duc de Buckingham : la comédie qui y fut jouée par la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, la veille du jour dont il parle, le samedi 6 septembre 1670, fut *le Gentilhomme de Beauce*[2], encore dans sa nouveauté, et dont l'auteur était Montfleury. La *Gazette* ne laisse pas de doute sur la date de la première représentation des *Amants magnifiques* :

« De Saint-Germain en Laye, le 7 février[3].

« Le 4, Leurs Majestés prirent, pour la première fois, un Divertissement justement appelé Royal, puisque les belles choses dont il est composé sont accompagnées de toute la magnifi-

1. *OEuvres de Molière* (1773), tome V, p. 473.

2. Voyez la *Gazette* du 13 septembre 1670, p. 887, et la *Lettre* (de Robinet) *à Madame*, de même date, où la comédie est nommée. Voyez aussi la relation publiée par la *Gazette*, le 19 septembre 1670, p. 809-820, sous ce titre : *Le second régal, au château de Versailles, fait par le Roi au duc de Buckinghame* (sic).

3. *Gazette* du 8 février 1670, p. 143.

cence imaginable, et qu'il a pour sujet deux princes rivaux qui appliquent tous leurs soins à bien régaler une princesse. L'ouverture de la scène se fait avec une agréable symphonie, par le spectacle d'une mer bordée de rochers, avec des Tritons et des Amours sur des dauphins; et, comme ce divertissement est mêlé d'entrées de ballet et de comédie, huit pêcheurs y font, dans le premier intermède, une danse qui est suivie de celle du dieu Neptune, représenté par le Roi avec cette grâce et cette majesté qui brillent dans toutes ses actions, étant assisté de six Dieux marins, deux desquels sont désignés par le comte d'Armagnac et le marquis de Villeroy. Les autres intermèdes ont leurs diverses beautés, tant par les danses et les récits que par les changements de théâtre en grottes et amphithéâtres très-superbes. Et dans le dernier, Apollon, encore représenté par le Roi, paroît au bruit des trompettes et des violons, précédé de six personnes qui portent des lauriers entrelacés, avec un soleil d'or et la devise royale en façon de trophée : tellement que ce spectacle, qui est la Fête des Jeux Pythiens, fut jugé des mieux concertés qui aient encore paru dans une cour à qui toutes les autres le cèdent en matière de magnificence et de galanterie. »

Voilà comment de la comédie, peu digne, pourrait-on croire, d'être remarquée au milieu de ces danses et de ces surprenants spectacles, la *Gazette* fait à peine mention, se contentant d'énoncer ce que, dans le sujet, Molière nous apprend avoir été dû, sans grande fatigue certainement, à l'imagination du Roi.

Un numéro extraordinaire de la même *Gazette*[1], daté du 21 février 1670, consacre au *Divertissement* une relation beaucoup plus longue, où Molière n'est pas plus nommé que dans l'article, que nous venons de citer, du 8 février. Elle ajoute à cet article une très-pompeuse description, mais aucun détail intéressant sur la composition et la représentation soit de la comédie, soit de l'ensemble dans lequel elle était encadrée, et nous ne pensons pas qu'il y ait lieu de la donner en appendice, à la suite de la pièce.

Robinet, dans sa *Lettre en vers à Madame*, du 8 février,

1. Pages 169-180.

annonce la même représentation du 4, avec une admiration aussi officielle que celle de la *Gazette* :

Comme voici le *Carnaval*,
Un *Divertissement royal*
A présent notre *cour* occupe,
Dont, sans que rien me préoccupe,
Je puis dire, après l'Imprimé
Demi-prosé, demi-rimé,
Qu'en a dressé ce chantre illustre,
Benserade, homme du balustre[1],
Qu'il passe tout ce qu'on a vu
De plus grand, de mieux entendu,
De plus galant, plus magnifique,
De plus mignon, plus héroïque,
Pour divertir en ce temps-ci,
Où l'on met à part tout souci,
La cour du plus grand Roi du monde.
Il y paroît le *Dieu* de l'*Onde*
Et le *Dieu* du mont *Parnassus*,
Avec tant d'éclat que rien plus,
Qui fait que tout chacun admire
Ce redoutable et charmant *Sire*,
Qui, sans contrefaire ces Dieux,
Est, par ma foi, bien plus Dieu qu'eux.
Ailleurs je reprendrai carrière
Sur cette pompeuse matière,
Qu'ici je ne fais qu'effleurer,
Faute de place pour narrer
Ce spectacle presque céleste.

Ce n'était pas comme témoin oculaire que Robinet s'extasiait, mais, ainsi qu'il l'avoue, sur la foi de l'*imprimé*, c'est-à-dire

1. C'est-à-dire homme qui étoit dans la familiarité royale. Le balustre entourait le lit du Roi. — C'est ainsi que l'expression nous paraît devoir être expliquée ici, et non tout à fait comme dans ces deux vers de *la Muse historique* de Loret sur le maréchal de l'Hôpital (*lettre* du 28 septembre 1658) :

....Ce maréchal très-illustre,
Digne du Dais et du Balustre.

Il n'est pas impossible cependant que Robinet ait voulu dire que Bensserade était comme une sorte de *duc* parmi les poëtes, « près

du *livre* de ballet, dont il attribuait la rédaction à Bensserade. Bientôt il reconnut qu'il s'était trompé dans cette attribution. Il fit amende honorable aussi, pour avoir célébré l'éclat avec lequel le Roi représentait Apollon et Neptune. Ce fut d'abord de cette illusion d'un sujet dévoué que, dans une nouvelle *Lettre à Madame*, datée du 15 février, il crut le plus pressé de s'excuser, rejetant l'erreur sur le *livre :*

> *Le Divertissement royal*,
> Dont la cour fait son carnaval,
> Est un ballet en comédie,
> Je ne crains point qu'on m'en dédie,
> Ou bien comédie en ballet,
> Qui, ce dit-on, grandement plaît
> Par ses récits, par ses prologues,
> Et les amoureux dialogues
> De Bergères et de Bergers,
> Constants en amour, non légers;
> Mais c'est tout ce que j'en puis dire,
> Sinon que notre *Auguste Sire*
> Fait danser et n'y danse point,
> M'étant trompé dessus ce point,
> Quand, sur un livre, j'allai mettre
> Le contraire en mon autre lettre.

La *Gazette*, qui avait également vanté la grâce et la majesté du Roi dans le ballet, dut, comme Robinet, changer de langage : « Le comte d'Armagnac et le marquis de Villeroi, dit-elle dans son numéro du 15 février [1], représentent Neptune et Apollon, en la place du Roi, qui n'y danse pas. » Il y a toutefois une nuance à observer : Robinet se rétracte; la *Gazette* se contente de parler de la seconde représentation autrement qu'elle ne l'avait fait de la première.

On sait que Boileau, dans une lettre à Monchesnay [2] (septembre 1707), a dit que, depuis le *Britannicus* de Racine, joué pour la première fois le 13 décembre 1669, Louis XIV,

d'Apollon dans un haut grade », comme nous l'allons voir s'exprimer tout à l'heure (p. 356).

1. Page 168.

2. *OEuvres de Boileau*, édition de Berriat-Saint-Prix, tome IV, p. 130.

averti par un passage de cette tragédie que les Romains avaient blâmé leur empereur de se donner en spectacle sur un théâtre[1], cessa de danser dans les ballets de la cour. Voilà qui explique très-bien la réserve qu'il aurait gardée, deux mois après *Britannicus*, dans *le Divertissement royal*. Il serait permis toutefois de douter que la *Gazette* et Robinet, si affirmatifs, le 8 février, dans leur témoignage sur le grand effet produit par la danse du Roi, se fussent vraiment laissé tromper tous deux par le livre du ballet. A la première représentation, Louis XIV ne dansa-t-il pas en effet? Ne fut-ce pas seulement à la seconde qu'il fut pris de scrupule, peut-être en se souvenant, comme Boileau l'a dit, des vers de Racine? et alors les gazetiers ne reçurent-ils pas l'ordre de faire croire à une erreur d'abord commise? Il est tout au moins certain que la ferme résolution du Roi n'avait pas été signifiée à l'auteur du ballet, puisqu'il s'était cru autorisé à y faire paraître Sa Majesté, et croyait l'être encore au moment où il rédigea le *livre*. Cet auteur du ballet, ce rédacteur du *livre*, était Molière lui-même : Robinet l'atteste dans la *Lettre en vers*, datée du 22 février 1670, qui contient ainsi le second des *errata* dont nous avons tout à l'heure parlé. Cette lettre, écrite à l'occasion d'une nouvelle représentation du *Divertissement*, qui eut lieu le 17 février,

> Lundi, veille de *Mardi gras*,

tient la promesse, faite dans la lettre du 8 février, de donner plus de détails sur le magnifique spectacle. Laissant tout ce qui serait une inutile répétition de ce qu'on trouvera dans le livre, nous nous bornerons à citer les vers où il est parlé de Molière, ceux où Robinet le reconnaît pour auteur du livre du ballet :

> .... Parmi ce ballet charmant
> Se jouoit encor galamment
> Petite et grande comédie,
> Dont l'une étoit en mélodie,
> Toutes deux ayant pour auteur

1. Vers 1471-1478.

Le comique et célèbre acteur
Appelé *Bâtiste Molière*,
Dont la Muse est si singulière,
Et qui le Livre a composé,
Demi-rimé, demi-prosé,
Qu'à l'illustre de *Benserade*,
Près d'Apollon dans un haut grade,
J'ai bonnement attribué,
Sur ce que ce grand gradué
Fait ces livres-là d'ordinaire,
Étant du Roi pensionnaire.
Il approuvera, je crois, bien,
Qu'en véridique historien
La chose, comme elle est, je die
Et chante la palinodie ;
Et puis j'ai maint et maint témoin
Qu'il n'a vraiment aucun besoin
Que les autres l'on appauvrisse,
Afin du leur qu'on l'enrichisse.

Rendre à Molière ce qui est à Molière peut ne pas pa de grande importance, quand il s'agit d'un livre de ball c'était assurément lui qui n'avait aucun besoin de s'en tr enrichi. Ce livre cependant contenait, suivant la coutum vers écrits pour les personnes de marque qui figuraient les intermèdes, et il ne nous est pas tout à fait indiffére trouver bien établi que ces vers sont de Molière. Il y d'ailleurs une petite histoire, qu'on peut juger assez piqu celle d'un jour de rivalité entre notre poëte et un bel e alors fort à la mode. Depuis longtemps, Bensserade comme à l'exclusion de tout autre, en possession de faire p les nobles acteurs des ballets et de leur mettre en la bo d'ingénieuses allusions. On croyait qu'il ne pouvait être dans ces jeux d'esprit. Nous lisons dans le *Privilége* d *OEuvres*[1], donné après sa mort, un témoignage de l'op qu'on avait de sa supériorité. Les termes en sont d'autant remarquables, que le rédacteur du *Privilége*, parlant au

1. Ce *Privilége*, daté du 17 mai 1696, se trouve à la fi tome Ier et au commencement du tome II des *OEuvres de Mo de Bensserade*, 1697 (Charles de Sercy), 2 volumes in-12.

du Roi, paraîtrait avoir cru, s'il s'est alors souvenu de Molière, que lui-même n'avait pu se flatter d'avoir dépossédé Bensserade, le jour même où il avait tenté une incursion sur ses terres. « La manière, dit le *Privilége*, dont il (*Bensserade*) confondoit, dans les vers qu'il faisoit pour les ballets au commencement de notre règne, le caractère des personnes qui dansoient et des personnages qu'ils[1] représentoient étoit une espèce de secret personnel qu'il n'avoit imité de personne et que personne n'imitera peut-être jamais de lui. » Qu'était-il donc arrivé pour que Molière pût, un jour, usurper sur ce petit domaine du Parnasse, qui avait un maître si incontestablement reconnu ? Par une abdication plus ou moins volontaire, le premier occupant s'en était dessaisi. Il avait annoncé sa retraite dans le *Rondeau aux Dames*[2], qu'il mit, en 1669, à la tête de son *Ballet royal de Flore :*

Je suis trop las de jouer ce rôlet :
Depuis longtemps je travaille au ballet.
L'office n'est envié de personne,
Et ce n'est pas office de couronne,
Quelque talent que pour couronne il ait.
Je ne suis plus si gai, ni si follet ;
Un noir chagrin me saisit au collet,
Et je n'ai plus que la volonté bonne :
Je suis trop las.

Cette lassitude, ce « noir chagrin, » on l'a expliqué[3], avec vraisemblance, par le dépit jaloux que lui causait la concurrence de Molière dans les divertissements de cour. Il avait donc quitté la partie quand Molière écrivit *les Amants magnifiques*, et, ne se réservant pas même les vers à allusions, dont il passait pour avoir seul le secret, il laissa son rival s'en tirer comme il pourrait. Ce qui s'ensuivit, le *Discours sommaire de Monsieur L. T.* (l'abbé Tallemant) *touchant la vie de*

1. Cet *ils* après *personnes* se rencontre aussi dans le texte de Molière : voyez tome III, p. 391 et note 1, et les *Lexiques* des divers auteurs de la Collection.

2. *OEuvres de Monsieur de Bensserade*, tome II, p. 382.

3. M. Victor Fournel, *les Contemporains de Molière*, tome II, p. 195 et 196.

M. de Bensserade[1] nous le raconte ainsi : « Il eut.... une affaire avec Molière, qui entendoit assez l'art de se venger de ceux qui l'offensoient. Celui-ci avoit composé une pièce dans laquelle on chantoit ces vers :

Et tracez sur les herbettes
L'image de nos chansons[2] :

sur quoi Bensserade dit tout haut qu'il falloit dire :

Et tracez sur les herbettes
L'image de vos chaussons.

Molière avoit fait seul ce ballet et même les vers pour les personnages ; et Bensserade, de chagrin, avoit fait la plaisanterie que je viens de citer. Molière, pour s'en venger d'une manière nouvelle, fit des vers pour le Roi, représentant Neptune et le Soleil, d'un style fort ressemblant à celui de Bensserade, un peu outré à la vérité par les jeux des mots, et ces vers furent vus de toute la cour et la réjouirent. » L'anecdote est jolie, mais, dans quelques-unes de ses circonstances, souffre de petites difficultés. On devrait tout au moins supposer, comme l'a fait M. Bazin[3], que Bensserade avait connu et parodié les vers de la scène v du troisième intermède avant la première représentation de la pièce, où les couplets qui vengèrent, nous dit-on, Molière, furent déjà mis par le *livre* sous les yeux des spectateurs ; et ç'aurait été sans doute dans quelqu'une de ces répétitions, dont les chants surtout ne pouvaient se passer ; car ce ne put être simplement à la lecture d'une copie manuscrite, les mots : « Bensserade dit tout haut, » ne permettant pas cette explication. Il faudrait aussi que les vers composés pour les personnages, non pour être récités, mais pour être lus, n'eussent pas encore été écrits, ou du moins fussent alors différents de ceux qui devinrent plus tard les représailles de Molière offensé. Ces suppositions, quoiqu'un peu compliquées, n'ayant rien cependant d'absolument invrai-

1. *OEuvres de Monsieur de Bensserade*, tome Ier, 9e feuillet vo et 10e ro (non paginés).
2. Troisième intermède, scène v.
3. *Notes historiques sur la vie de Molière*, p. 166 de la 2e éd. in-12.

semblable, ce qui nous arrêterait davantage, c'est que les couplets pour le Roi, qui n'auraient été faits, tels que nous les lisons aujourd'hui, qu'après la malice de Bensserade, ressemblaient quelque peu sans doute à sa manière, mais marqueraient toutefois trop faiblement une imitation satirique de ses jeux de mots outrés. Ce qu'il y a d'ingénieux dans le dernier des vers de Neptune ne passe nullement la mesure, et ceux d'Apollon sont plutôt simples. Quand Molière se moquait, c'était plus clairement; et peut-on d'ailleurs lui prêter cette intention dans des vers pour le Roi? De la petite historiette, il ne nous serait facile d'accepter que la saillie du méchant diseur de bons mots, livrant aux rires de ceux qui étaient près de lui son impertinente variante. Le trait est assez drôle pour être de lui. Molière le lui fit-il payer? Ce n'est pas sans vraisemblance. Mais comment se vengea-t-il? Nous ne croyons pas qu'on nous l'ait bien dit.

Grimarest a remplacé l'anecdote de Tallemant par une autre, qui n'a pas le même sel et serait encore plus difficile à admettre. On a pris une peine inutile quand on a essayé de les réunir dans une combinaison éclectique[1]. « Molière, dit Grimarest[2], s'avisa.... de faire des vers du goût de ceux de Bensserade, à la louange du Roi, qui représentoit Neptune dans une fête. Il ne s'en déclara point l'auteur; mais il eut la prudence de le dire à Sa Majesté. Toute la cour trouva ces vers très-beaux, et tout d'une voix les donna à Bensserade, qui ne fit point de façon d'en recevoir les compliments.... Le grand seigneur qui le protégeoit étoit ravi de le voir triompher, et il en tiroit vanité, comme s'il avoit lui-même été l'auteur de ces vers. Mais quand Molière eut bien préparé sa vengeance[3], il déclara publiquement qu'il les avoit faits. Bensserade fut honteux, et son protecteur se fâcha.... »

Bien que Robinet ait, dans le premier moment, attribué le livre du ballet, avec ses vers, à Bensserade, il fallait être fort

1. *Histoire de la vie et des ouvrages de Molière*, par Taschereau, p. 200 et 201 de la 5e édition.

2. *La Vie de M. de Molière*, p. 273 et 274.

3. Grimarest dit (p. 272) ne pas savoir quand et dans quelle circonstance il se vengea.

mal instruit pour en croire celui-ci l'auteur, lorsqu'il avait, l'année précédente, si décidément pris congé. Il était facile de savoir que Molière avait travaillé seul. L'idée de se parer de son ouvrage eût été absurde. Bensserade était incapable de cette impudence, et peut-être de cette modestie ; il pensa plutôt qu'il aurait mieux fait. Rejetons donc toutes les broderies qu'on a faites sur ce fond, probablement vrai d'ailleurs, de quelque mésintelligence ; ne gardons que les traces des *chansons* changées sur les herbettes en traces de burlesques *chaussons*. Molière n'a pas dû en faire de maladie.

Robinet nous a tout à l'heure appris que *le Divertissement royal*, dans lequel la comédie des *Amants magnifiques* avait paru, pour la première fois, le 4 février 1670, avait encore été représenté à Saint-Germain le 17 février suivant ; c'était pour la troisième fois : on sait en effet, par la *Gazette*, que déjà le 13 février la pièce avait été reprise en présence de toute la cour, des ambassadeurs, des ministres et du roi de Pologne, Casimir[1]. La même *Gazette* a enregistré aussi le souvenir de la représentation du 17[2], puis de deux encore, données l'une le 4[3], l'autre le 8 mars[4]. Parmi les spectateurs du 4 mars elle nomme le Dauphin, Leurs Altesses Royales (Monsieur et Madame), Mademoiselle, Mademoiselle d'Orléans[5], et le prince de Condé. Nous faisons remarquer ces noms, parce qu'il y en a un dont on peut être frappé, celui de la Grande Mademoiselle. On a souvent parlé d'allusions qu'il serait facile de trouver dans notre comédie au singulier roman de cette princesse et de Lauzun.

L'Ériphile de Molière est passionnément aimée de Sostrate, qui n'est point un prince, comme ses rivaux, mais un général d'armée. Son amour étant condamné par le rang de la prin-

1. *Gazette* du 15 février 1670, p. 168.
2. *Gazette* du 22 février 1670, p. 192.
3. *Gazette* du 8 mars 1670, p. 240.
4. *Gazette* du 15 mars 1670, p. 263.
5. La princesse qui portait alors ce titre n'était plus la sœur de Mademoiselle, devenue grande-duchesse de Toscane, mais Marie-Louise d'Orléans, fille de Monsieur, frère du Roi, plus tard reine d'Espagne. Née le 27 mars 1662, elle avait, en ce temps-là huit ans.

cesse, il semble décidé à en laisser ignorer la témérité et à se renfermer dans le plus inviolable respect. Cependant Ériphile, dans le secret de son âme, répond aux sentiments de Sostrate. Elle daigne, ce qui n'est pas très-prudent, prendre conseil de lui pour le choix qu'elle doit faire d'un époux, et même lui demander si ses yeux ne lui ont point « donné quelques petites lumières du penchant de *son* cœur[1]. » Ce Sostrate est justement dans la situation où a été le cadet de Gascogne, cette Ériphile dans celle où a été Mademoiselle. Celle-ci raconte elle-même (datant la scène, il est bon de le noter, du 2 mars 1670[2]) qu'elle consulta Lauzun sur les propositions de mariage qu'on lui faisait, disant : « Je ne veux plus rien faire sans votre avis[3]. » Les choses marchant moins vite d'ordinaire dans la vie réelle que dans les fictions du théâtre, cette première scène de demi-confidence fut suivie de beaucoup d'autres presque semblables, mais où les intentions de Mademoiselle se laissèrent deviner de plus en plus clairement et finirent par s'expliquer avec une entière franchise. Ériphile, qui n'ignorait pas non plus qu'une princesse est condamnée à faire les premiers pas, ne tarde pas beaucoup à laisser connaître à Sostrate qu'il est tendrement aimé. Elle garde cependant plus d'empire sur elle-même que Mademoiselle, à qui elle donne un bon exemple : elle déclare à celui dont elle préfère « les vertus .... à tous les titres magnifiques dont les autres sont revêtus, » qu' « il est des états où il n'est pas honnête de vouloir tout ce qu'on peut faire, » ajoutant : « si j'avois pu être maîtresse de moi, ou j'aurois été à vous, ou je n'aurois été à personne[4]. » La passion de Sostrate est beaucoup moins douteuse que celle de Lauzun; mais il ne s'écarte pas plus que lui d'un profond respect et d'un désintéressement, qui se trouvent les moyens les plus sûrs de lui attacher de plus en plus un cœur déjà tout à lui. La seule différence est qu'il n'y a pas des deux côtés la même absence de calcul. Dans la pièce, des événements merveilleux aplanissent les difficultés. Approuvée par sa mère, Ériphile n'hésite plus à recevoir Sostrate de sa main et de celle

1. Acte II, scène III.
2. *Mémoires de Mademoiselle* (édition Chéruel), tome IV, p. 95.
3. *Ibidem*, p. 96. — 4. Acte IV, scène IV.

des Dieux. L'heureux amant s'écrie alors : « Ciel ! n'est-ce point ici quelque songe tout plein de gloire dont les Dieux me veuillent flatter ? Et quelque réveil malheureux ne me replongera-t-il point dans la bassesse de ma fortune[1] ? » Un de ses rivaux semble pressentir de même que tout n'est pas fini : « Peut-être, Madame, qu'on ne goûtera pas longtemps la joie du mépris que l'on fait de nous[2]. » C'est ainsi que, dans notre pièce, il ne manque à peu près rien de l'histoire des amours de Mademoiselle.

L'invention dramatique, qui reproduisit si étrangement des événements vrais, presque à l'heure où ils se passaient, reste au-dessous de leur piquant intérêt ; nous pouvons le reconnaître sans peine, rien n'étant moins étonnant que la supériorité de la vie sur la fiction d'un poëte, même quand ce poëte est un maître. La cour de Louis XIV fut alors le théâtre réel d'une comédie dont le génie même de Molière aurait eu peine à imaginer toutes les scènes ; et la partie des *Mémoires de Mademoiselle* qui a refait si heureusement *les Amants magnifiques* sera toujours lue avec plus de curiosité que cette pièce.

La figure de Sostrate, amoureux de comédie semblable à bien d'autres, n'a rien de ce qui marque singulièrement celle de Lauzun, ce parfait artiste en roueries. Nous voyons, il est vrai, chez tous deux la même résistance aux brillantes destinées qu'on leur fait entrevoir, la même parfaite conduite ; mais du côté du sincère Sostrate, elles ne sont qu'involontairement adroites. Si Molière eût pu et voulu être plutôt copiste qu'inventeur, quelle pièce il semble qu'il eût écrite, avec ce rôle de captateur prudent et rusé d'une grande fortune, d'intrigant gascon, qui exploite un fol amour de quadragénaire, sans le partager, et, d'autre part, avec le rôle d'une amante aussi crédule, aussi aveugle que le fut la pauvre dupe de Lauzun !

Ne croyons sans doute pas l'auteur de *Dom Juan* incapable de créer et peindre de semblables caractères. Si une telle peinture cependant s'était présentée à son esprit, n'aurait-on pas, à la cour, trouvé le peintre trop hardi, même toute al-

1. Acte V, scène II.
2. *Ibidem*, scène IV et dernière.

lusion à part, de montrer une princesse ainsi jouée dans son amour? Et puis, de même que, dans l'optique du théâtre, Tartuffe n'avait pu être peint comme l'Onuphre de la Bruyère, les manéges hypocrites du courtisan ambitieux n'auraient pu se passer d'un grossissement qui eût fait regretter la vérité sans égale des scènes toutes vivantes que Mademoiselle nous a mises sous les yeux.

Quelque naturelle et en même temps curieuse qu'elle nous ait paru, nous n'aurions pas fait cette comparaison entre de célèbres Mémoires et notre comédie, si des ressemblances tellement frappantes n'avaient quelquefois donné l'idée que Molière s'était inspiré du roman de Mademoiselle, déjà connu (on a du moins supposé qu'il l'était) dès gens de cour bien informés. Sans y regarder aussi peu attentivement que bien d'autres, Auger a fait cependant remarquer que la Princesse laissa éclater son projet très-peu de temps après la représentation des *Amants magnifiques*[1] : coïncidence « assez extraordinaire, dit-il, pour que, dans ce temps, quelques personnes aient pu soupçonner Molière d'avoir été dans le secret de la moderne Ériphile, et d'avoir cherché à disposer les esprits en faveur de sa résolution. » Petitot, qui, avant Auger, avait fait le même rapprochement, s'était bien autrement écarté des vraisemblances; et il lui avait échappé d'étonnantes erreurs. « Une grande princesse, dit-il[2], dut se reconnaître dans le caractère d'Ériphile, qui préfère à des rois dont elle est recherchée un simple gentilhomme.... Un an avant la représentation des *Amants magnifiques*, Louis XIV avait ordonné à cette princesse de renoncer à l'espoir d'épouser son amant; et, deux mois après, elle eut la douleur de le voir enfermer à Pignerol. Louis XIV donna le sujet de cette pièce à Molière, les Mémoires du temps s'accordent à l'attester; mais lui prescrivit-il de faire cette allusion? rien n'est plus douteux. Il est plus naturel de croire que le Roi dit à l'auteur de faire une comédie où

1. *Notice sur les Amants magnifiques*, au tome VII des *Œuvres de Molière*, p. 571.

2. *Œuvres de Molière* (nouvelle édition de Petitot), Paris, 1831, in-8° : voyez au tome V, *Réflexions sur les Amants magnifiques*, p. 269 et 270.

deux princes se disputeraient en magnificence pour éblouir et charmer une princesse; et que Molière, afin de donner de l'intérêt à un sujet si simple..., y joignit cet amour dont la peinture dut singulièrement réussir en présence d'une cour qui savait toute cette intrigue. Il n'y eut que Mademoiselle qui dut souffrir. » Parmi quelques réflexions acceptables, quels anachronismes! M. Taschereau les a déjà relevés [1]. Ils dépassent ce qu'il en a dit, la pièce n'ayant pas été jouée pour la première fois, comme il l'a cru, le 7 septembre 1670, mais sept mois plus tôt. Il ne pouvait, malgré cette erreur, ne pas s'étonner de la chronologie de Petitot, qui place un an avant *les Amants magnifiques* le dénouement de la tragi-comédie de Mademoiselle. Ce fut le 18 décembre 1670 que le Roi, signifiant sa volonté, amena ce dénouement : la date est certaine. L'emprisonnement à Pignerol est du 25 novembre 1671 [2].

Reste-t-il quelque chose des explications que, en respectant mieux l'ordre des temps, quelques-uns ont données d'une si étrange ressemblance entre l'intrigue de la comédie-ballet jouée en 1670 et les scènes dont la cour eut dans la même année l'étonnant spectacle ? Nous comprenons que l'on soit bien tenté de ne pas les écarter toutes. Il est difficile de prouver absolument qu'au moment où *les Amants magnifiques* furent écrits, le secret de Mademoiselle était encore bien gardé. On voit par ses *Mémoires* que, dès l'hiver de 1669, elle laissait deviner à Lauzun, par des attentions très-marquées, la particulière estime qu'elle avait pour lui [3]. Elle était assez peu maîtresse de ses sentiments pour les laisser deviner aussi par beaucoup d'autres; les yeux de la cour étaient d'ailleurs sur ces mystères-là toujours très-ouverts. Il se peut donc que l'on ait glosé de bonne heure de l'incroyable roman, et même que quelque bruit en ait été porté par les vents indiscrets des palais jusqu'aux

1. Pages 199 et 200 de la 5e édition de l'*Histoire de Molière*.

2. Voyez, pour les deux dates, les *Mémoires de Mademoiselle*, tome IV, p. 309 et 310.

3. *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier*, tome IV, p. 73 (se référant peut-être à juillet 1669) : « Je commençois dès lors à l'entretenir avec plaisir, » et p. 85 : « M. de Lauzun étoit souvent chez la Reine; je causois souvent avec lui. »

oreilles du maître. Dès que l'on suppose le Roi si bien informé, le voilà exposé au soupçon d'avoir donné à Molière un malicieux conseil. Il est certain, par le témoignage même de celui-ci dans son *Avant-propos*[1] (Petitot n'avait pas besoin de s'appuyer sur nous ne savons quels « mémoires du temps »), que Louis XIV indiqua lui-même le sujet du Divertissement de 1670. Mais quelle apparence qu'il ait voulu ou s'amuser cruellement à permettre qu'on exposât sur la scène les ridicules faiblesses de sa cousine, ou, si l'on prend autrement les choses, se servir de la voix de la comédie pour les excuser et les encourager? Pour notre part, nous ne doutons pas que sa collaboration aux *Amants magnifiques* ne doive être restreinte aux très-faibles proportions que Molière lui donne. La maigre matière proposée au poëte comique, ce fut celui-ci qui la féconda, ne se contentant pas de deux princes occupés à se surpasser l'un l'autre dans le régal d'une princesse, et leur opposant un troisième rival, de moindre naissance, mais destiné à supplanter les magnifiques galants. Le Roi mis hors de cause dans l'invention de l'amour d'Ériphile pour le général Sostrate, serait-ce Mademoiselle elle-même qui aurait désiré et demandé une pièce d'un bon exemple pour les princesses disposées aux mésalliances? Ou bien encore, serait-ce Molière qui, seulement averti par les rumeurs de la cour, aurait, de son propre mouvement, flatté une passion, digne, à ses yeux, d'intérêt? Ces suppositions n'ont pas pour nous plus de vraisemblance.

Pour ce qui est de Mademoiselle, ses pensées, au commencement de 1670, flottaient encore, n'avaient rien d'arrêté; elle n'en était pas à désirer que l'on plaidât publiquement la cause des unions inégales; et, si elle avait cherché un avocat, il n'est pas sûr qu'elle eût été fort contente de celui qui mettait ces paroles dans la bouche de son Ériphile[2] : « Les bruits fâcheux de la renommée vous font trop acheter le plaisir que l'on trouve à contenter son inclination, » et qui avait eu besoin de justifier, par une espèce de miracle des Dieux, une dérogation à ces sages maximes.

1. Voyez ci-après, p. 379.
2. Acte IV, scène IV.

Une imprudence spontanée de Molière, se jetant de lui-même dans de dangereuses allusions à un caprice bien fait pour déplaire au Roi, voilà ce qui nous trouverait encore peu crédule.

Pourquoi, voulant remonter à la source où Molière a pu prendre son principal sujet, s'obstinerait-on à la chercher d'un côté où toutes les conjectures se soutiennent si mal? Voici une origine bien plus simple de cette idée dramatique d'un soldat, plus brave que noble, préféré par une princesse à des prétendants d'une naissance égale à la sienne. Il semble certain que Molière s'est inspiré du souvenir du *Don Sanche* de Corneille. On a remarqué, depuis longtemps, que Done Isabelle ressemble beaucoup à Ériphile par son amour pour le vaillant officier de fortune, Carlos, et aussi par ses nobles efforts pour ne pas oublier ce qu'elle est, ce qu'elle se doit. Les trois grands de Castille, aspirant à sa main, se trouvent dans la même situation, pénible pour leur orgueil, que les deux princes qui font leur cour dans la vallée de Tempé. Ils entendent la reine de Castille remettre à Don Carlos la décision du choix qu'elle doit faire entre eux, et leur dire :

Rivaux ambitieux, faites-lui votre cour[1].

Ériphile déclare de même, en présence de ses prétendants, que Sostrate sera l'arbitre qui prononcera sur leur sort. « C'est à dire, Madame, demande un des princes, qu'il nous faut faire notre cour à Sostrate[2]? » La ressemblance est grande. Dans une pièce comme dans l'autre, il faut une merveilleuse aventure pour que la princesse épouse celui qu'elle aime. On attribuerait malaisément cette ressemblance à une simple rencontre du génie de Corneille et de celui de Molière; et l'on n'a, ce nous semble, le choix, dans notre comédie, qu'entre une imitation préméditée ou une réminiscence involontaire.

Le sujet de *Don Sanche*, si comparable à celui des *Amants magnifiques*, suggère une réflexion. N'était sa date, qui est 1650, on y aurait soupçonné les mêmes allusions. Forcés d'admettre d'un côté une analogie fortuite avec les amours

1. *Don Sanche d'Aragon* (1650), acte I, scène III.
2. *Les Amants magnifiques*, acte III, scène I.

de Mademoiselle et de Lauzun, nous aurons moins de peine à l'admettre de l'autre.

Malgré tout, beaucoup de détails de notre pièce nous forcent d'avouer que le hasard s'entend bien à de surprenants à-propos. Nous avons vu que non-seulement le secret du cœur de Mademoiselle y avait paru deviné, mais que le coup de foudre qui finit par éclater sur les deux amants y avait été comme entrevu un an d'avance. Il sera toujours intéressant de se demander avec quels sentiments la princesse dut écouter cette comédie. Elle qui se souvint si à propos de certains vers de Corneille qui lui parurent lui « convenir admirablement bien[1] » (ce n'étaient pas des vers de *Don Sanche*, mais de *la Suite du Menteur*[2]), et qui se plut à les recueillir, comme on recueillait autrefois les *sorts virgiliens*, il est assez naturel de se la représenter très-frappée de beaucoup de passages des *Amants magnifiques*. Il y a lieu cependant d'hésiter quand on voit que dans ses *Mémoires*, au moment même où elle était en train de chercher appui chez les poëtes de théâtre, pas un mot n'est dit de cette pièce. Peut-être l'héroïne de la Fronde, nourrie dans l'admiration du grand tragique de ses jeunes années, faisait-elle moins d'attention à Molière.

Nous ne nous souvenons pas que ceux qui ont imaginé Molière mettant sa muse au service des amours de l'Eriphile française et de son trop cher Sostrate, aient, comme ils l'auraient pu, tiré parti pour leur conjecture du rôle de Clitidas. Ce *plaisant de cour*, auquel l'auteur a prêté quelques traits où il semble avoir voulu se faire reconnaître lui-même, intervient entre les deux amants, parce que « les gens de mérite *le* touchent. » C'est un homme qui sait, comme il le dit, sa cour. Il est fort utile à la princesse pour débrouiller l'embarras de ses sentiments. Il se fait son confident, usant avec adresse de « quelque espèce de faveur » où il est auprès d'elle. Ayez cette prévention que Mademoiselle, auprès de laquelle Molière aurait eu « les accès ouverts, » ait voulu être aidée par l'habileté de son art dans la préparation de ses desseins, et il vous paraîtra que, sous le nom de Clitidas, il en a fait l'aveu. C'eût été

1. *Mémoires de Mademoiselle*, tome IV, p. 93.
2. Acte IV, scène I, vers 1221-1234.

pourtant peu discret; et, à notre avis, il y aurait encore là une de ces illusions dont il faut se défendre dans une pièce où nous ne savons quelle malice des rencontres fortuites en a tant semé. Les inductions d'ailleurs qu'on tirerait des bons offices rendus par Clitidas nous paraîtraient d'autant moins légitimes que Molière, six ans plus tôt, avait imaginé quelque chose de semblable dans *la Princesse d'Élide*. Là, Moron, dont il jouait le rôle, comme il joua celui de Clitidas, profite de son crédit auprès de la princesse pour l'amener où son cœur penche, et pour favoriser celui des prétendants qu'il juge le plus digne et qu'il voit bien être seul aimé.

Clitidas n'en est pas moins, nous l'avons dit, un personnage sous le masque duquel Molière a voulu qu'en certains moments on le trouvât lui-même. Il n'a pas donné à sa pièce un de ses moindres agréments lorsqu'il a imaginé ce rôle, seconde épreuve, après celui de Moron, d'un *plaisant de cour*. On a dit que Moron valait mieux. Il est certain qu'il fait plus rire. Clitidas a cependant son prix. N'étant pas, comme son devancier, un vrai bouffon, un de ceux qui avaient auprès des princes la charge de *fous*, il convient mieux à la bonne comédie et fait meilleure figure dans cette cour de Thessalie, qui n'est pas moins noble que la cour de Louis XIV. Bien qu'il ait le privilége, le devoir même de divertir par ses plaisanteries, il est certainement ce qu'on appelait un *honnête homme;* il écrase de sa supériorité l'imposteur Anaxarque, qui se croit un bien plus grand personnage que lui; et c'est pourquoi Molière a pu quelquefois parler lui-même par sa bouche : « Bien mentir et bien plaisanter sont deux choses fort différentes, et il est bien plus facile de tromper les gens que de les faire rire[1]. » L'intention est évidente de dire leur fait aux impertinents qui critiquaient la faveur de Molière et tenaient des propos tels que ceux-ci : « Il y a une chose qui est fâcheuse dans votre cour, que tout le monde y prenne liberté de parler et que le plus honnête homme y soit exposé aux railleries du premier méchant plaisant[2]. » Ce n'est pas que Clitidas s'enivre imprudemment des bontés que l'on a pour lui : « Vous vous émancipez trop (dit-il, affectant de se parler à lui-même)..., je vous en

1. Acte I, scène II. — 2. *Ibidem.*

avertis; vous verrez qu'un de ces jours on vous donnera du pied au cul, et qu'on vous chassera comme un faquin. Taisez-vous, si vous êtes sage[1]. » Dans ces termes, Molière oublierait beaucoup sa dignité, s'il fallait admettre (mais il ne le faut pas) que partout le personnage se confondît avec lui-même. Il n'en reste pas moins facile d'entendre, en maint endroit, où d'ailleurs le style change, que c'était bien lui qui se posait ainsi en face de ses ennemis avec cette modestie sage, hardie aussi et ironique. A peu d'exceptions près, Clitidas parle d'un ton qui n'est pas celui de la scurrilité : Ériphile peut l'écouter. Il se joue autour de son cœur avec beaucoup de finesse, en homme expert dans le maniement des passions. Si les obstacles s'aplanissent, c'est grâce surtout à cet homme avisé. C'est en même temps un esprit éclairé, que ne trompera jamais le charlatanisme d'un astrologue, ou d'un tartuffe. Les raisonnements contre l'astrologie appartiendront à Sostrate; l'ironie, peut-être plus puissante encore, à Clitidas[2].

Nous avons déjà vu quelques-unes des petites pièces de Molière non-seulement égayées, mais ramenées au véritable objet de l'auteur comique, qui est d'instruire en riant, et du peintre des mœurs, par des scènes où les médecins étalent, avec tant de vérité, leurs ridicules et la vanité de leur art. Dans celle-ci, la médecine a cédé la place à l'astrologie, et une ingénieuse satire vient encore une fois marquer de traits plus forts une légère et rapide esquisse dramatique, y ajouter un intérêt plus sérieux.

Rien ne fait supposer que le Roi, lorsqu'il donna ses conseils ou plutôt ses ordres au poëte pour le choix du sujet, lui ait commandé d'attaquer, dans sa comédie, une science chimérique. Ce fut de lui-même sans doute que Molière en eut l'idée. Il n'est pas nécessaire de croire qu'avec sa philosophie très-libre, et dans un dessein sceptique qui aurait été au delà de l'objet apparent de ses railleries, il ait pris plaisir à lancer contre l'astrologie des traits qui auraient atteint toutes les connaissances jugées par lui trop surnaturelles. A supposer, ce qui est probable, qu'il n'ait eu en vue que la superstition

1. Acte I, scène II, p. 397.
2. Voyez la scène I de l'acte III, p. 439 et suivantes.

de l'astrologie, directement prise à partie dans sa pièce, s'attaquer à elle ce n'était point s'escrimer contre un fantôme, et il pouvait ne pas juger inutile d'en ruiner le crédit; car elle n'était point, même alors, une puissance tellement abattue qu'elle eût cessé d'être digne de ses coups. Très-peu de temps avant lui, la Fontaine, dans une des fables[1] qu'il avait publiées en 1668, en avait aussi fait justice, comme d'une imposture ou d'une erreur encore debout; et la voyant en faveur dans plus d'une cour à cette époque même, il avait pu dire :

Charlatans, faiseurs d'horoscope,
Quittez les cours des princes de l'Europe.

Il n'y aurait peut-être pas trop d'invraisemblance à conjecturer que la lecture de sa fable[2] avait suggéré à Molière la pensée d'un semblable service à rendre au bon sens. Il est curieux, en tout cas, de comparer avec le grand couplet de Sostrate les beaux vers où le fabuliste argumente contre la prétendue science des mêmes visionnaires. Dans cette comparaison nous ne nions pas que l'avantage ne reste à la Fontaine, qui a parlé aussi solidement que Molière, et avec plus d'éloquence encore; mais il aurait fallu entendre là Molière se servir, lui aussi, de la langue des vers. Les deux réfutations s'appuient d'ailleurs sur des raisons très-différentes, soit que l'auteur des *Amants magnifiques* n'ait pas voulu être accusé de larcin, soit qu'il n'ait eu, quand il se rencontra avec la Fontaine, aucun souvenir de sa fable. Dans cette dernière supposition même, *l'Astrologue* du fabuliste était à rappeler, comme une preuve de l'opportunité de l'attaque au dix-septième siècle.

1. La XIII[e] du livre II, *l'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits.*

2. Nous ne citons que celle-là, parce que celle de *l'Horoscope* (livre VIII, fable XVI) ne fut imprimée que plusieurs années après *les Amants magnifiques*, dans le second recueil des fables que la Fontaine publia en 1678 et 1679. Il est à propos cependant d'en relire aussi les vers, non moins beaux que ceux de l'autre fable, où, pour la seconde fois, le poëte fait sentir l'absurdité de ces gens qui

. . . Veulent au compas
Tracer le cours de notre vie.

— Voyez encore *les Devineresses*, livre VII, fable XIV, publiées dans le même recueil que *l'Horoscope*.

D'autres preuves ne manquent pas. En voici une tirée d'une lettre écrite par Retz à Lionne, le 14 septembre 1666. Le passage, qui nomme les médecins à côté des astrologues, n'aurait pas déplu à Molière : « Les médecins et les astrologues sont presque à bout sur la maladie du Pape (Alexandre VII), et il paroît que les uns n'en ont guère plus de connoissance que les autres[1]. »

On peut voir, dans le *Dictionnaire* de Bayle[2], l'article Jean-Baptiste Morin. Ce Morin, qui occupa la chaire de mathématiques au Collége de France, et qui avait été dans la faveur de Richelieu et de Mazarin, s'adonna avec passion à l'astrologie judiciaire. Lorsque la reine de Suède, Christine, vint pour la première fois à Paris, elle « voulut voir Morin, dit Bayle[3],... et témoigna qu'elle le prenoit pour l'astrologue le plus éclairé qui fût au monde. » Plus tard encore, en 1661, une autre reine, celle de Pologne, Marie-Louise de Gonzague, montrait en quelle estime elle le tenait, en faisant imprimer à ses frais son *Astrologia gallica*[4]. « Un des médecins de Louis XIV (Vautier[5], qui avait été premier médecin de Marie de Médicis), dit encore Bayle[6], eut envie de faire créer une charge d'astrologue de cour en faveur de.... Morin. » Au temps même de notre comédie, un exemple, tiré justement des *Mémoires de Mademoiselle*, dont ici la citation est topique, montre qu'à la cour de Louis XIV la croyance aux rêveries astrologiques n'était pas entièrement abandonnée. Dans un entretien, dont la date est de l'année 1670, Mademoiselle parlant à Lauzun de la répugnance qu'on lui supposait à se marier, il répondit : « Si je voulois croire aux horoscopes, j'y songerois ; car une personne que j'ai connue m'a dit qu'elle avoit fait tirer mon horoscope, et que je ferois la plus grande fortune qu'homme ait jamais faite par un mariage[7]. » On voit, dans ces mêmes

1. *OEuvres du cardinal de Retz*, tome VII, p. 353.
2. Tome IV (5e édition, 1734), p. 257 et suivantes.
3. *Ibidem*, p. 259, à la note F.
4. *Ibidem*, p. 263, à la note K.
5. Il mourut le 4 juillet 1652 : voyez la *Lettre* de Gui Patin du 5 juillet, tome I, p. 200, de l'édition de Rotterdam (1725).
6. *Dictionnaire*, tome IV, p. 259, à la note F.
7. *Mémoires de Mlle de Montpensier*, tome IV, p. 125.

Mémoires[1], qu'un jour Monsieur rapportait cruellement à Madame des prédictions peu rassurantes pour elle, qu'avaient faites quelques charlatans.

Dix-neuf ans même après la comédie des *Amants magnifiques*, la Bruyère, dans l'édition de ses *Caractères* publiée en 1689, écrivait : « L'on souffre dans la république les chiromanciens et les devins, ceux qui font l'horoscope et qui tirent la figure[2]. »

Un peu plus tard encore, Fénelon composant pour le duc de Bourgogne ses *Dialogues des morts*, en écrivait un, sous ce titre : *la reine Marie de Médicis et le cardinal de Richelieu*[3], où il s'agit principalement de la vanité de l'astrologie, qui « est, fait-il dire à Richelieu (p. 413), une peste dans toutes les cours » : dans les cours des premières années du dix-septième siècle, sans doute ; on doit croire cependant que les temps de l'astrologie ne lui semblaient pas assez éloignés pour qu'il n'y eût pas encore à surveiller quelques esprits mal guéris de cette crédulité[4]. Dans les raisons qu'il oppose à un art ridicule, y a-t-il quelque emprunt fait à la Fontaine et à Molière ? A tous deux, on pourrait le croire. Mais il y a des pensées si naturelles, qu'elles s'offrent d'elles-mêmes à tous les bons esprits.

Des intermèdes des *Amants magnifiques*, écrits rapidement, et de leurs vers faciles, mais jetés dans un moule banal, nous n'aurions rien à dire, si, dans le troisième de ces intermèdes, Molière n'avait introduit, sous le titre de *Dépit amoureux*, une scène imitée de l'ode célèbre : *Donec gratus eram tibi*[5]. Cette imitation, dans son tour aisé, qui ne sent pas l'effort du traducteur, est d'une grâce charmante. On sait que J.-J. Rousseau a tenté la même lutte avec Horace dans un duo du *Devin du village*[6], qui a gardé aussi un certain parfum, mais beaucoup plus faible, de l'aimable fleur latine. Alfred de Musset s'y

1. *Mémoires de Mlle de Montpensier*, tome IV, p. 128 et 129.
2. *OEuvres de la Bruyère*, tome II, p. 201.
3. Dialogue LXXII. *OEuvres de Fénelon*, tome XIX, p. 411-417.
4. Voyez encore ci-après, p. 376, le *Sommaire* de Voltaire.
5. Horace, ode IX du livre III.
6. Scène VI.

est pris à deux fois[1] pour reproduire à son tour, en le suivant plus fidèlement trait pour trait, l'immortel petit tableau. C'est dans le second de ces essais qu'ayant fait choix d'un rhythme moins différent de celui des vers de Molière, il s'est le plus rapproché de leur nonchalante douceur, mais sans l'égaler, ce nous semble, quelque habile que fût sa muse dans ces légères chansons d'amour.

La comédie impromptu, qui n'était faite que pour servir d'ornement accessoire au *Divertissement royal*, n'est pas, on le voit, sans quelque marque de l'excellent ouvrier. Il n'a pas seulement corrigé le sujet imposé, relevant ses fades lieux-communs par les scènes où l'astrologie est bafouée, et par ce caractère de Clitidas, dans lequel l'humeur plaisante et la sagesse, ajoutons la finesse de l'homme sachant la cour, sont agréablement mêlées ; il a aussi trouvé l'occasion de mettre dans le rôle d'Ériphile une analyse charmante de la passion, une connaissance très-délicate du cœur des femmes. Plusieurs commentateurs se sont accordés à reconnaître là comme un premier germe des comédies de Marivaux. Nous ne les contredirons pas ; et sans prétendre que celui-ci ait volontairement imité Molière, dans la large voie duquel il n'a généralement voulu ni su marcher, nous comprenons l'impression d'Auger, qui a cru retrouver bien des traits des adroits manéges de Clitidas et des troubles du cœur d'Ériphile dans les combats de la passion de l'Araminte des *Fausses confidences* et dans les ressorts qu'un valet fait jouer pour l'amener à l'aveu de ses sentiments[2]. Regnard, le Sage, dans la grande route qu'ils ont trouvée ouverte, Marivaux, Beaumarchais, quelque voie nouvelle qu'ils aient cherchée, leurs successeurs aussi, n'ont pu ne pas rencontrer et suivre maintes fois les traces de Molière, qui, depuis le jour où elles se sont marquées si profondément, ont été faciles à reconnaître jusque dans les moindres parcelles du champ de la comédie française.

Nous avons dit que Molière s'était réservé le rôle de Cli-

1. *Poésies nouvelles*, p. 99-102 de l'édition de 1867 : la pièce est datée de 1837.

2. *Œuvres de Molière*, édition d'Auger, tome VII, p. 486, note 1, p. 507, note 1, p. 511, note 1, et p. 567-569.

tidas. On trouvera ci-après, à la liste des personnages, la description de son costume, tel que M. Eud. Soulié l'a fait connaître. Aucun renseignement certain ne nous permet de donner, comme l'ont fait quelques éditeurs, la distribution des autres rôles. Le livre de ballet n'a conservé les noms que de ceux qui dansèrent ou chantèrent dans les intermèdes.

Quel qu'eût été à Saint-Germain le succès de sa comédie-ballet, dans les cinq représentations qui y furent données en février et mars 1670, Molière ne la fit pas jouer au Palais-Royal. Séparée du divertissement, qui n'était approprié qu'au théâtre de la cour et exigeait d'ailleurs de grands frais, elle n'eût point paru assez développée. Elle ne fut imprimée qu'après la mort de l'auteur, en 1682. On la joua, pour la première fois, à la ville le 15 octobre 1688, sur le théâtre de l'hôtel Guénegaud. Elle y eut alors dix représentations. On doit en ajouter six données l'année suivante sur la même scène, ou sur celle de la rue des Fossés-Saint-Germain (rue de l'Ancienne-Comédie). Il semble donc que la pièce ne fut pas mal accueillie. On compte encore une représentation en 1690, quatre en 1692, trois en 1693, quatre en 1694. Nous ne savons pas si la pièce était jouée sans les intermèdes. On voit du moins qu'en 1704 il parut utile de ne pas la priver de cet agrément; mais ce fut en essayant de le rajeunir, de le changer même entièrement : tentative dont se chargea Dancourt, ce qui étonne de la part d'un homme d'esprit. Il fit vider la place aux vers de Molière, et y substitua un prologue et des divertissements de sa façon. Est-il besoin de dire que sa témérité ne fut pas heureuse? Ce que Molière avait si gentiment improvisé, il peina peut-être beaucoup pour le gâter. C'est une très-pauvre production, que l'on trouvera dans ses *OEuvres*[1]. La première représentation de la comédie surchargée de ces intermèdes parasites eut lieu, comme il est marqué au titre, le 21 juin 1704. On dit qu'elle ne fut pas bien reçue. Cependant *les Amants magnifiques* eurent douze repré-

1. Sous ce titre : *Nouveau prologue et nouveaux divertissements pour la comédie des* AMANTS MAGNIFIQUES. *Représentés pour la première fois le* 21ᵉ *juin* 1704. Voyez *les OEuvres de M. d'Ancourt*, 2ᵈᵉ édition, Paris, 1711, tome VI, p. 149-170.

sentations dans cette année 1704; il y en eut encore une en 1711. Doivent-elles être toutes rapportées au remaniement de Dancourt? S'il en est ainsi, le public se montra trop peu sévère.

Les Amants magnifiques ont été imprimés pour la première fois : la comédie, dans le second volume des *OEuvres posthumes*, qui forme le tome VIII de l'édition de 1682; les intermèdes, dans le livret de 1670, intitulé *le Divertissement royal*, et dont la Bibliothèque nationale possède deux exemplaires; l'un d'eux a été corrigé pendant le tirage : c'est un in-4° de 30 pages, dont voici le titre :

LE
DIVERTISSEMENT
ROYAL
MESLÉ DE COMEDIE, DE
MUSIQUE, ET D'ENTRÉE (*sic*)
DE BALLET,
A PARIS,
Par Robert Ballard, seul imprimeur
du Roi
pour la Musique.
M.DC.LXX.
Avec Privilége de Sa Majesté.

Le titre de la comédie dans l'édition de 1682 est celui que nous reproduisons ci-dessus, au feuillet qui précède la *Notice*.

En suivant, pour les intermèdes, le texte de l'exemplaire corrigé du livret, nous avons eu soin d'y comparer *le Ballet des ballets* de 1671, pour ce qu'il contient des *Amants magnifiques*, c'est-à-dire un long fragment du premier intermède; et, pour tous les intermèdes, l'édition de 1682, d'après laquelle nous donnons la comédie.

Mentionnons, d'après la *Bibliographie moliéresque*, une version séparée en italien (1696) et une en polonais (*s. l. n. d.*).

SOMMAIRE
DES *AMANTS MAGNIFIQUES*,
PAR VOLTAIRE.

Louis XIV lui-même donna le sujet de cette pièce à Molière. Il voulut qu'on représentât deux princes qui se disputeraient une maîtresse en lui donnant des fêtes magnifiques et galantes. Molière servit[1] le Roi avec précipitation. Il mit dans cet ouvrage deux personnages qu'il n'avait point encore fait paraître sur son théâtre, un astrologue et un fou de cour. Le monde n'était point alors désabusé de l'astrologie judiciaire; on y croyait d'autant plus qu'on connaissait moins la véritable astronomie. Il est rapporté dans Vittorio Siri[2] qu'on n'avait pas manqué, à la naissance de Louis XIV[3], de faire tenir un astrologue dans un cabinet voisin de celui où la Reine accouchait. C'est dans les cours que cette superstition règne davantage, parce que c'est là qu'on a plus d'inquiétude sur l'avenir.

Les fous y étaient aussi à la mode; chaque prince et chaque grand seigneur même avait son fou; et les hommes n'ont quitté ce reste de barbarie qu'à mesure qu'ils ont plus connu les plaisirs de la société et ceux que donnent les beaux-arts. Le fou qui est représenté dans Molière n'est point un fou ridicule, tel que Moron de *la Princesse d'Élide*, mais un homme adroit, et qui, ayant la liberté de tout dire, s'en sert avec habileté et avec finesse. La musique est de Lulli. Cette pièce ne fut jouée qu'à la cour[4], et ne pouvait guère réussir que par le mérite du divertissement et par celui de l'à-propos.

On ne doit pas omettre que, dans les divertissements des *Amants magnifiques*, il se trouve une traduction de l'ode d'Horace :

Donec gratus eram tibi.

1. *Servoit* dans l'édition de 1739.

2. Le fait peut bien être rapporté dans quelque passage de l'un ou de l'autre des volumineux recueils de cet historiographe de Louis XIV, ses *Memorie recondite* ou son *Mercurio;* nous ne l'y avons point trouvé; mais voyez, p. 669 et 670 du tome VIII (1679) des *Memorie*, ce que Siri croyait savoir de la crédulité de Richelieu et de Mazarin à l'astrologie.

3. Le 5 septembre 1638.

4. Du vivant de Molière : voyez ci-dessus, p. 374.

PERSONNAGES DE LA COMÉDIE[1].

ARISTIONE, princesse, mère d'Ériphile.
ÉRIPHILE, fille de la Princesse.
CLÉONICE, confidente d'Ériphile.
CHORÈBE, de la suite de la Princesse.
IPHICRATE, } amants magnifiques.
TIMOCLÈS, }
SOSTRATE, général d'armée, amant d'Ériphile.
CLITIDAS, plaisant de cour, de la suite d'Ériphile[2].
ANAXARQUE, astrologue[3].

1. Sauf pour le personnage de Clitidas que représenta Molière (voyez la note suivante), aucun renseignement, comme il est dit dans la *Notice*, p. 374, ne nous est parvenu sur la distribution des rôles de la comédie même. On trouvera nommés aux intermèdes ceux qui y chantèrent ou dansèrent.

2. Sur les fous, plaisants ou (comme les appelle Rabelais[a]) joyeux de cour, voyez tome IV, p. 141, note 3 (au personnage de Moron de *la Princesse d'Élide*), et p. 257, note 1. Sur le caractère particulier de celui-ci, de Clitidas, voyez ci-dessus, p. 376, le *Sommaire* de Voltaire, et les pages 367-369 et 373 de la *Notice*. — Le précieux inventaire publié par M. Eud. Soulié nous a appris que Molière joua ce rôle; on y trouve en effet la description suivante de son costume (p. 277) : « Un habit de Clitidas, consistant en un tonnelet, chemisette, un jupon[b], un caleçon et cuissards; ledit tonnelet de moire verte, garni de deux dentelles or et argent; la chemisette de velours à fond d'or; les souliers, jarretières, bas, festons, fraise et manchettes, le tout garni d'argent fin. » L'ensemble, certains détails, les couleurs rappellent l'habit de Sosie : voyez à la *Notice* d'*Amphitryon*, tome VI, p. 329.

3. Sur cette figure d'Astrologue, voyez le *Sommaire* de Voltaire, et la *Notice*, p. 369-372.

[a] « Vous êtes, ce croi-je, le joyeux du Roi, » dit le marchand de moutons à Panurge, au chapitre VI du quart livre (tome II, p. 290).

[b] Le jupon était un vêtement de dessus assez ample (tome IV, p. 514, note 4 ; voyez encore le costume de Sganarelle, tome IV, p. 69, note 2, celui de dom Pèdre, tome VI, p. 224, et comparez la *jupe* de Pourceaugnac

CLÉON, fils d'Anaxarque.
UNE FAUSSE VÉNUS, d'intelligence avec Anaxarque.

La scène est en Thessalie, dans la délicieuse vallée de Tempé.[1]

1. L'édition de 1734 met la liste des *Acteurs de la Comédie* après l'*Avant-propos* et la fait suivre, autrement disposée et çà et là modifiée, de la liste des *Acteurs de la Pastorale* et de celle des *Acteurs des Intermèdes* :

ACTEURS.

ACTEURS DE LA COMÉDIE.

ARISTIONE, etc.
ÉRIPHILE, etc.
IPHICRATE, } princes, amants
TIMOCLÈS, } d'Ériphile.
SOSTRATE, etc.
CLÉONICE, etc.
ANAXARQUE, etc.
CLÉON, etc.
CHORÈBE, suivant d'Aristione.
CLITIDAS, plaisant de cour.
UNE FAUSSE VÉNUS, etc.

ACTEURS DES INTERMÈDES.

Premier intermède.

ÉOLE.
TRITONS chantants.
FLEUVES chantants.
AMOURS chantants.
PÊCHEURS DE CORAIL dansants.
NEPTUNE.
SIX DIEUX MARINS dansants.

Deuxième intermède.

TROIS PANTOMIMES dansants.

Troisième intermède.

LA NYMPHE de la vallée de Tempé.

ci-dessus, p. 227) ; il recouvrait sans doute, dans ce costume de Clitidas, comme dans celui de Sosie en voyage, la tunique de convention appelée tonnelet; celui-ci, non pour Clitidas, trop petit personnage, mais pour les héros, les princes, était continué au-dessous de la cuirasse (que remplaçait ici une chemisette ou plastron ?) par un bas de saie bouffant (tome IV, p. 111, note 6). Il nous reste néanmoins quelque doute sur ce jupon : il ne semble pas impossible qu'on eût entendu désigner par là le tour d'étoffe, le bas de saie tout simple tombant de la ceinture. — La gravure de 1682 montre en outre Clitidas coiffé d'une sorte de béret. Les princes (ou peut-être Sostrate et l'un d'eux) s'y voient en vastes perruques, coiffés de chapeaux à plumes, avec des flots de linge et de ruban au cou, des cuirasses damasquinées et de riches bas de saie festonnés, les jambes nues, les pieds chaussés de brodequins ornés de nœuds. — Ajoutons à ces détails de costume la description que donne Furetière (1690) du tonnelet et de la chemisette. Le premier est, dit-il, une « partie d'un habit antique qui se disoit des manches et des lambrequins.... » La chemisette est une « partie du vêtement qui va jusqu'à la ceinture et qui couvre les bras, le dos et l'estomac. Les hommes portent des chemisettes sous le pourpoint, de futaine, basin, ratine, chamois, ouatte, etc.... »

ACTEURS DE LA PASTORALE
en musique.

Tircis, berger, amant de Caliste.	Six Dryades, Six Faunes } dansants.
Caliste, bergère.	
Licaste, berger, ami de Tircis.	Climène, bergère.
Ménandre, berger, ami de Tircis.	Philinte, berger.
Premier Satyre, Deuxième Satyre, } amants de Caliste.	Trois petites Dryades, Trois petits Faunes } dansants.

Quatrième intermède.

Huit Statues qui dansent.

Cinquième intermède.

Quatre Pantomimes dansants.

Sixième intermède.

FÊTE DES JEUX PYTHIENS.

La Prêtresse.	Huit Esclaves dansants.
Deux Sacrificateurs chantants.	Quatre Hommes armés à la grecque.
Six Ministres du sacrifice, portant des haches, dansants.	Quatre Femmes armées à la grecque.
Choeur de Peuples.	Un Héraut.
Six Voltigeurs, sautant sur des chevaux de bois.	Six Trompettes.
	Un Timbalier.
Quatre Conducteurs d'esclaves dansants.	Apollon.
	Suivants d'Apollon dansants.

La scène est en Thessalie, dans la vallée de Tempé.

AVANT-PROPOS[1].

Le Roi, qui ne veut que des choses extraordinaires dans tout ce qu'il entreprend, s'est proposé de donner à sa cour un divertissement qui fût composé de tous ceux que le théâtre peut fournir; et pour embrasser cette vaste idée, et enchaîner ensemble tant de choses diverses, Sa Majesté a choisi pour sujet deux princes rivaux, qui, dans le champêtre séjour de la vallée de Tempé[2], où l'on doit célébrer la fête des jeux Pythiens[3], régalent à l'envi[4] une jeune princesse et sa mère de toutes les galanteries dont ils se peuvent aviser.

1. Cet avant-propos est placé, nous l'avons dit, avant la liste des Personnages dans l'édition de 1734; mais après, comme ici, dans celle de 1682.

2. La fameuse vallée de Thessalie, située entre les monts Olympe et Ossa, et arrosée par le Pénée.

3. Une fête qu'il faut supposer être une commémoration, une imitation de celle que la Grèce solennisait tous les quatre ans à Delphes. Peut-être l'ordonnateur de la dernière entrée du ballet avait-il eu l'idée de mettre en scène le sacrifice qu'une antique tradition obligeait les Delphiens à venir offrir, dans la vallée de Tempé, à leur Apollon Pythien, et dont l'appareil pouvait emprunter quelque chose aux spectacles des grands jeux. Voici comment, au chapitre XXXV du *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*[a], sont résumés les renseignements qu'on avait pu trouver[b] sur la théorie, le pèlerinage public des Delphiens; l'abbé Barthélemy rapporte le récit de son voyageur à un temps antérieur de moins d'un siècle à celui où Molière a voulu transporter les spectateurs[c]. « C'était la théorie ou députation que ceux de Delphes envoient de neuf ans en neuf ans à Tempé. Ils disent qu'Apollon était venu dans leur ville avec une couronne et une branche de laurier cueillies dans cette vallée; et c'est pour en rappeler le souvenir qu'ils font la députation que nous vîmes arriver. Elle était composée de l'élite des jeunes Delphiens. Ils firent un sacrifice pompeux sur un autel élevé près des bords du Pénée; et après avoir coupé des branches du même laurier dont le Dieu s'était couronné, ils partirent en chantant des hymnes. » Voyez le VI[e] intermède.

4. A l'envie. (1734.) — Pour *régaler*, comparez ci-dessus, p. 124.

[a] Tome III, p. 339 et 340 de la 4[e] édition (an VII).

[b] Particulièrement dans Élien, au chapitre I du livre III des *Histoires diverses*.

[c] Des faits précis, mentionnés dans la première scène, l'invasion du nord de la Grèce par les Gaulois, en 279, et l'entière défaite, près de Delphes, de l'un de leurs Brennus, fixent à quelques années de là le temps de l'action.

LE DIVERTISSEMENT ROYAL[1].

PREMIER INTERMÈDE.

Le théâtre s'ouvre à l'agréable bruit de quantité d'instruments[2], et d'abord il offre aux yeux une vaste mer, bordée de chaque côté de quatre grands rochers, dont le sommet porte chacun un Fleuve, accoudé sur les marques[3] de ces sortes de déités. Au pied de ces rochers sont douze Tritons de chaque côté, et dans le milieu de la mer quatre Amours montés sur des dauphins, et derrière eux le dieu Éole, élevé au-dessus des ondes sur un petit nuage. Éole commande aux vents de se retirer, et, tandis que les Amours, les Tritons, et les Fleuves lui répondent[4], la mer se calme, et du milieu des ondes on voit s'élever une île. Huit Pêcheurs sortent du fond de la mer avec des nacres de perles[5] et des branches de corail, et, après une danse agréable, vont se placer chacun sur un rocher au-dessous d'un Fleuve. Le chœur de la musique annonce la venue de Neptune, et, tandis que ce dieu danse avec sa suite, les Pêcheurs, les Tritons et les Fleuves accompagnent ses pas de gestes différents et de bruit de conques de perles. Tout ce spectacle est une magnifique galanterie, dont l'un des princes régale sur la mer la promenade des princesses[6].

1. Tel est le titre du livret original des intermèdes ou divertissements, dont le premier précède le Ier acte, dont les cinq autres suivent chacun un acte de la comédie. Comme il est dit à la fin de la *Notice*, nous donnerons successivement le texte de ce programme, où tous les vers ont été insérés.

2. Sur la musique des intermèdes, voyez la dernière note, ci-après, p. 471.

3. Les attributs : des urnes, des avirons, des rostres.

4. Et tandis que quatre Amours, douze Tritons, et huit Fleuves lui répondent. (1682, 84 A, 94 B.)

5. Voyez dans le *Dictionnaire de Littré*, à l'*Historique* du mot Nacre, des exemples du seizième siècle où ce terme n'est pas employé comme nom de matière, mais, de même qu'ici, pour désigner les conques mêmes.

6. Le théâtre s'ouvre à l'agréable bruit d'un grand nombre d'instruments, et d'abord il offre aux yeux des spectateurs une vaste mer bordée de chaque côté de sept grands rochers, avec huit Fleuves accoudés sur les marques de ces sortes de déités. Autour desdits Fleuves sont seize Tritons, et au milieu de la mer quatre Amours montés sur des dauphins, avec le dieu Éole derrière eux, élevé au-dessus des ondes sur un petit nuage. Éole commande aux Vents de se retirer, et tandis que les Amours, les Tritons, et les Fleuves lui répon-

NEPTUNE : Le ROI. — SIX DIEUX MARINS : MONSIEUR LE GRAND[1], le marquis DE VILLEROY, le marquis DE RASSENT, M. BEAUCHAMP, les sieurs FAVIER et LA PIERRE.

HUIT FLEUVES : MM. BEAUMONT, FERNON l'aîné, NOBLET, SERIGNAN, DAVID, AURAT, DEVELLOIS et GILLET.

DOUZE TRITONS : MM. LE GROS, HEDOUIN, DON, GINGAN l'aîné, GINGAN le cadet, FERNON le cadet, REBEL, LANGEZ, DESCHAMPS, MOREL, et deux Pages de la musique de la Chapelle.

QUATRE AMOURS : quatre Pages de la musique de la Chambre.

ÉOLE : M. ESTIVAL[2].

HUIT PÊCHEURS : MM. JOUAN, CHICANNEAU, PEZAN l'aîné, MAGNY, JOUBERT, MAYEUX, LA MONTAGNE et LESTANG.

RÉCIT D'ÉOLE[3].

Vents, qui troublez les plus beaux jours,
Rentrez dans vos grottes profondes,

dent, la mer se calme, et du milieu des ondes on voit s'élever une île. Huit Pêcheurs sortent du fond de la mer avec des nacres de perles et des branches de corail, et après une danse agréable, le chœur de la musique annonce la venue de Neptune, qu'on voit paroître au milieu des ondes, avec les marques de sa divinité, accompagné de six dieux marins, et pendant que ce dieu danse avec sa suite, les Pêcheurs, les Tritons, et les Fleuves accompagnent ses pas de gestes différents, et de bruit de conques de perles. (*Le Ballet des ballets*, 1671.)

1. *Monsieur le Grand*, comme cela a été rappelé au *Ballet des Muses* (tome VI, p. 279, note 4), désignait le comte d'Armagnac, de la maison de Lorraine, grand écuyer de France. Sur les deux autres personnages de la suite du Roi, voyez tome IV, p. 77, notes 2 et 3. Trois danseurs de profession les assistaient en complétant le groupe; sur Beauchamp, le plus illustre compositeur des ballets du Roi, voyez tomes III, p. 6, IV, p. 12, note 2, p. 74, note 4, et p. 229.

2. La belle voix de basse de ce chanteur a été employée par Lulli dans presque tous ces divertissements de cour.

3. .... de conques de perles. — ÉOLE : M. d'Estival. *Quatre Amours :* Jannot, Renier, Pierre et Oudot. *Huit Fleuves :* MM. Beaumont, Fernon l'aîné, Rebel, Serignan, David, Aurat, Devellois et Gillet. *Seize Tritons :* MM. Bony, de la Grille, le Gros, Hedouin, Gaye, Donc (*sic*), Gingan l'aîné, Gingan le cadet, Fernon le cadet, Deschamps, Langez, Morel, le Maire, Bernard, Perchot et Oudot. NEPTUNE : M. de Saint-André. *Six dieux marins :* MM. Magny, Favre, Favier cadet, Joubert, Foignard l'aîné et Foignard le cadet. *Huit pêcheurs :* MM. Beauchamp, d'Eydieu, Chicanneau, Lestang, Mayeux, Favier, Isaac et Saint-André cadet. RÉCIT D'ÉOLE, etc. (*Le Ballet des ballets*, 1671.) — De tous les noms d'acteurs, les éditions de 1682, 84 A, 94 B ne donnent que

Et laissez régner sur les ondes
Les Zéphyres[1] *et les Amours*[2].

UN TRITON[3].

Quels beaux yeux ont percé nos demeures humides ?
Venez, venez, Tritons ; cachez-vous, Néréides[4].

TOUS LES TRITONS[5].

Allons tous au-devant de ces divinités,
Et rendons par nos chants hommage à leurs beautés[6].

UN AMOUR[7].

Ah ! que ces princesses sont belles !

UN AUTRE AMOUR.

Quels sont les cœurs qui ne s'y rendroient pas[8] *?*

UN AUTRE AMOUR.

La plus belle des Immortelles,
Notre mère, a bien moins d'appas[9].

ceux du Roi et de trois grands personnages de la cour qui figurent à la fin de ce premier intermède et du dernier. Ici, après les mots : « des princesses » (p. 381), elles portent simplement : PREMIÈRE ENTRÉE DE BALLET. NEPTUNE *et six dieux marins.* DEUXIÈME ENTRÉE DE BALLET. *Huit pêcheurs de corail. Vers chantés* (ces deux mots sont omis dans le texte de 1694 B). RÉCIT D'ÉOLE.

1. Les Zéphirs. (1682, 84 A, 94 B, et *Copie de la partition.*)

2. Les deux premiers vers de ce couplet, puis les deux derniers sont répétés dans le chant ; au second, il y a, les deux fois, répétition particulière de « Rentrez ».

3. Une basse, d'après la partition.

4. Ce vers, allongé d'un second « cachez-vous », est dit deux fois.

5. CHOEUR DE TRITONS. (*Copie de la partition.*)

6. Après que le chœur a chanté trois fois le premier vers en disant d'abord deux fois, puis six, puis deux le mot « Allons », il ne chante le second vers qu'une fois ; mais deux dessus le reprennent et le répètent (la seconde fois avec répétition, par le premier dessus, qui d'abord chante seul, du premier hémistiche), et enfin tout le chœur le redit encore.

7. Un premier ou haut dessus, ainsi que les autres Amours, d'après la clef employée dans la partition.

8. *Qui ne se rendraient à elles*, ou, en réponse au dernier vers des Tritons, *qui ne se rendraient à leurs beautés ;* mais cette dernière explication nous paraît moins probable à cause de la distance d'*y* à *beautés*, et vu l'usage alors très-commun de faire rapporter *y* aux noms de personnes aussi bien qu'aux noms de choses.

9. Voici comment, d'après la partition, étaient distribuées, entre les dessus, les paroles de ce couplet. *Le Troisième :* « La plus belle des Immor-

CHOEUR.

Allons tous au-devant de ces divinités,
Et rendons par nos chants hommage à leurs beautés[1].

UN TRITON[2].

Quel noble spectacle s'avance!
Neptune, le grand dieu[3], *Neptune avec sa cour,*
Vient honorer ce beau jour
De son auguste présence[4].

CHOEUR.

Redoublons nos concerts[5],
Et faisons retentir dans le vague des airs
Notre réjouissance[6].

Pour le ROI, représentant Neptune[7].

Le Ciel, entre les dieux les plus considérés,
Me donne pour partage un rang considérable,

telles. » *Le Troisième et un Quatrième :* « Notre mère a bien moins d'appas. » *Le Second et le Quatrième* : « La plus belle des Immortelles. » *Le Premier et le Troisième :* « Notre mère a bien moins d'appas. » *Le Troisième :* « La plus belle des Immortelles. » *Les Quatre :* « Notre mère a bien moins d'appas. »

1. A cette reprise du chœur, qui s'exécutait ici comme plus haut (p. 383, note 6), succède, dans la partition, la danse des *Pêcheurs de corail.*

2. Une basse ou baryton. — 3. Ce grand dieu. (*Partition.*)

4. C'est à la glorification du Roi qu'aboutit ce premier intermède, comme y aboutira d'une façon plus éclatante encore le dernier. « Notre siècle, avait dit Corneille en 1660[a], a inventé une autre espèce de prologue pour les pièces de machines, qui ne touche point au sujet, et n'est qu'une louange adroite du prince devant qui ces poëmes doivent être représentés.... Ces prologues doivent avoir beaucoup d'invention ; et je ne pense pas qu'on y puisse raisonnablement introduire que des Dieux [b] imaginaires de l'antiquité, qui ne laissent pas toutefois de parler des choses de notre temps, par une fiction poétique, qui fait un grand accommodement de théâtre. »

5. Le chœur, après avoir chanté *bis* le premier vers de ce couplet, puis chacun des hémistiches du second vers, et chanté une seule fois le dernier, ajoute encore : « Et faisons retentir (*ter* l'hémistiche), dans le vague des airs (*bis* l'hémistiche), Notre réjouissance. »

6. Ici finit le fragment emprunté à cet intermède par *le Ballet des ballets.*

7. Les vers suivants sur le personnage que le Roi se proposait de représen-

[a] Premier *Discours.... du poëme dramatique*, tome I, p. 46 et 47.

[b] D'autres personnages que des Dieux : voyez ci-après, p. 388, note 1.

Et me faisant régner sur les flots azurés,
Rend à tout l'univers mon pouvoir redoutable.

Il n'est aucune terre, à me bien regarder,
Qui ne doive trembler que je ne m'y répande,
Point d'États qu'à l'instant je ne pusse inonder
Des flots impétueux que mon pouvoir commande.

Rien n'en peut arrêter le fier débordement,
Et d'une triple digue à leur force opposée
On les verroit forcer le ferme empêchement,
Et se faire en tous lieux une ouverture aisée.

Mais je sais retenir la fureur de ces flots
Par la sage équité du pouvoir que j'exerce,
Et laisser en tous lieux, au gré des matelots,
La douce liberté d'un paisible commerce.

On trouve des écueils parfois dans mes États,
On voit quelques vaisseaux y périr par l'orage[1] *;*
Mais contre ma puissance on n'en murmure pas,
Et chez moi la vertu ne fait jamais naufrage.

Pour MONSIEUR LE GRAND[2].

L'empire où nous vivons est fertile en trésors,
Tous les mortels en foule accourent sur ses bords,
Et pour faire bientôt une haute fortune,
Il ne faut rien qu'avoir la faveur de NEPTUNE.

Pour le marquis DE VILLEROI.

Sur la foi de ce dieu de l'empire flottant
On peut bien s'embarquer avec toute assurance :

ter dans ce ballet, qu'il représenta au plus une fois, sont les derniers qu'aucun poëte ait eu à composer pour lui en pareille occasion : voyez la *Notice*, p. 354 et 355. On se rappelle que ces sortes de vers n'étaient faits que pour être insérés dans les livrets et lus par les spectateurs, ou d'avance ou au moment de l'entrée des figurants : voyez une citation de Bazin, au tome I, p. 525, note 4.

1. Comme celui qui portait Foucquet et sa fortune.

2. Au nom de ce personnage, et à chacun des deux suivants, les éditions de 1682, 84 A, 94 B, 1734 ajoutent ces mots : « représentant un dieu marin. »

Les flots ont de l'inconstance ;
Mais le NEPTUNE *est constant.*

Pour le marquis DE RASSENT.

Voguez sur cette mer d'un zèle inébranlable :
C'est le moyen d'avoir NEPTUNE *favorable.*[1]

1. Ici *le Divertissement royal*, qui ne donne que les intermèdes, supp ainsi la place du premier acte : « LE PREMIER ACTE DE LA COMÉDIE, qui passe dans l'agréable solitude de la vallée de Tempé. » — Voici quels sont le texte et la disposition du *Premier intermède* dans l'édition de 1734 :

LES AMANTS MAGNIFIQUES,

Comédie-ballet.

PREMIER INTERMÈDE.

Le théâtre représente une vaste mer bordée de chaque côté de quatre grands rochers, dont le sommet porte chacun un Fleuve appuyé sur une urne. Au pied de ces rochers sont douze Tritons, et dans le milieu de la mer quatre Amours sur des dauphins. Éole est élevé au-dessus des ondes sur un nuage.

SCÈNE PREMIÈRE.

ÉOLE, FLEUVES, TRITONS, AMOURS.

ÉOLE.

Vents, etc....

SCÈNE II.

La mer se calme, et, du milieu des ondes, on voit s'élever une ville. Des Pêcheurs sortent du fond de la mer avec des nacres de perle et des branches de corail.

ÉOLE, FLEUVES, TRITONS, AMOURS, PÊCHEURS DE CORAIL.

UN TRITON.

Quels, etc.

CHOEUR DE TRITONS.

Allons tous, etc.

Première entrée de ballet.

Les Pêcheurs forment une danse, après laquelle ils vont se placer chacun sur un rocher au-dessous d'un fleuve.

UN TRITON.

Quel noble spectacle s'avance?
Neptune, le grand dieu Neptune, etc.

LE CHOEUR.

Redoublons, etc.

SCÈNE III.

NEPTUNE, DIEUX MARINS, ÉOLE, TRITONS, FLEUVES, AMOURS, PÊCHEURS.

Deuxième entrée de ballet.

Neptune danse avec sa suite. Les Tritons, les Fleuves et les Pêcheurs accompagnent ses pas de gestes différents et de bruit de conques de perle.

Fin du premier intermède.

Vers pour le ROI, etc.

LES

AMANTS MAGNIFIQUES.

COMÉDIE[1].

ACTE I.

SCÈNE PREMIÈRE.

SOSTRATE, CLITIDAS.

CLITIDAS.

Il est attaché à ses pensées[2]?

SOSTRATE[3].

Non, Sostrate, je ne vois rien où tu puisses avoir recours, et tes maux sont d'une nature à ne te laisser nulle espérance d'en sortir.

CLITIDAS.

Il raisonne tout seul.

SOSTRATE.

Hélas!

CLITIDAS.

Voilà des soupirs qui veulent dire quelque chose, et ma conjecture se trouvera véritable.

1. COMÉDIE-BALLET. (1734.)
2. La phrase n'a pas de signe d'interrogation dans les éditions de 1692, 97, 1710, 18, 30, 33, 34.
3. SOSTRATE, *à part*. (1730, 33; ici et aux trois reprises suivantes de Sostrate.)

SOSTRATE.

Sur quelles chimères, dis-moi, pourrois-tu bâtir quelque espoir? et que peux-tu envisager, que l'affreuse longueur[1] d'une vie malheureuse, et des ennuis à ne finir que par la mort?

CLITIDAS.

Cette tête-là est plus embarrassée que la mienne[2]?

SOSTRATE.

Ah[3]! mon cœur, ah! mon cœur, où m'avez-vous jeté?

CLITIDAS.

Serviteur, Seigneur Sostrate.

SOSTRATE.

Où vas-tu, Clitidas?

CLITIDAS.

Mais vous plutôt, que faites-vous ici? et quelle secrète mélancolie, quelle humeur sombre, s'il vous plaît, vous peut retenir dans ces bois, tandis que tout le monde a couru en foule à la magnificence de la fête dont l'amour du prince Iphicrate vient de régaler sur la mer la promenade des princesses, tandis qu'elles y ont reçu des cadeaux[4] merveilleux de musique et de

1. Sinon l'extrême longueur, autre chose que l'extrême longueur : voyez au vers 823 d'*Amphitryon*, tome VI, p. 403.

2. La phrase n'a pas non plus de signe d'interrogation dans les éditions de 1694 B, 1730, 33, 34.

3. CLITIDAS, *à part*. Il est attaché, etc. SOSTRATE, *se croyant seul*. Non, etc. CLITIDAS, *à part*. Il raisonne, etc. SOSTRATE, *se croyant seul*. Hélas! CLITIDAS, *à part*. Voilà, etc. SOSTRATE, *se croyant seul*. Sur quelles chimères, etc. CLITIDAS, *à part*. Cette tête-là, etc. SOSTRATE, *se croyant seul*. Ah! (1734.)

4. On a vu aux *Précieuses* (tome II, p. 104, note 5), dans une citation du *Dictionnaire de l'Académie* (1694), que *cadeau* se disait non-seulement d'un repas (surtout *donné aux champs*[a]), mais de tout divertissement, de toute fête offerte à des dames. La Fontaine a employé plusieurs fois le mot en ce sens, dans trois contes, *Belphégor*, *le Faucon*, *la Courtisane amoureuse*, et dans une lettre au prince de Conti du 18 août 1689.

[a] Voyez tome III, p. 218 et 219, les vers 796, 797 et 800 de *l'École des femmes*.

lanse, et qu'on a vu les rochers et les ondes se parer le divinités pour faire honneur à leurs attraits?

SOSTRATE.

Je me figure assez, sans la voir, cette magnificence, et tant de gens d'ordinaire s'empressent à porter de la confusion dans ces sortes de fêtes, que j'ai cru à propos de ne pas augmenter le nombre des importuns.

CLITIDAS.

Vous savez que votre présence ne gâte jamais rien, et que vous n'êtes point de trop, en quelque lieu que vous soyez. Votre visage est bien venu partout, et il n'a garde d'être de ces visages disgraciés qui ne sont jamais bien reçus des regards souverains. Vous êtes également bien auprès des deux princesses; et la mère et la fille vous font assez connoître l'estime qu'elles font de vous, pour n'appréhender pas de fatiguer leurs yeux; et ce n'est pas cette crainte enfin qui vous a retenu.

SOSTRATE.

J'avoue que je n'ai pas naturellement grande curiosité pour ces sortes de choses.

CLITIDAS.

Mon Dieu! quand on n'auroit nulle curiosité pour les choses, on en a toujours pour aller où l'on trouve tout le monde, et quoi que vous puissiez dire, on ne demeure point tout seul, pendant une fête, à rêver parmi les arbres, comme vous faites, à moins d'avoir en tête quelque chose qui embarrasse.

SOSTRATE.

Que voudrois-tu que j'y pusse avoir?

CLITIDAS.

Ouais, je ne sais d'où cela vient, mais il sent ici l'amour : ce n'est pas moi. Ah, par ma foi! c'est vous.

SOSTRATE.

Que tu es fou, Clitidas!

CLITIDAS.

Je ne suis point fou, vous êtes amoureux : j'ai le nez délicat, et j'ai senti cela d'abord.

SOSTRATE.

Sur quoi prends-tu cette pensée?

CLITIDAS.

Sur quoi? Vous seriez bien étonné si je vous disois encore de qui vous êtes amoureux.

SOSTRATE.

Moi?

CLITIDAS.

Oui. Je gage que je vais deviner tout à l'heure celle que vous aimez. J'ai mes secrets aussi bien que notre astrologue, dont la princesse Aristione est entêtée; et, s'il a la science de lire dans les astres la fortune des hommes, j'ai celle de lire dans les yeux le nom des personnes qu'on aime. Tenez-vous un peu, et ouvrez les yeux. É, par soi, É[1]; r, i, ri, Éri; p, h, i, phi, Ériphi; l, e, le : Ériphile. Vous êtes amoureux de la princesse Ériphile.

SOSTRATE.

Ah! Clitidas, j'avoue que je ne puis cacher mon trouble, et tu me frappes d'un coup de foudre.

CLITIDAS.

Vous voyez si je suis savant?

SOSTRATE.

Hélas! si, par quelque aventure, tu as pu découvrir le secret de mon cœur, je te conjure au moins de ne le révéler à qui que ce soit, et surtout de le tenir caché à la belle princesse dont tu viens de dire le nom.

CLITIDAS.

Et sérieusement parlant, si dans vos actions j'ai bien pu connoître, depuis un temps, la passion que vous

1. *É*, par lui-même, la voyelle *é* seule, sans aucune articulation de consonne

voulez tenir secrète, pensez-vous que la princesse Ériphile puisse avoir manqué de lumière pour s'en apercevoir? Les belles, croyez-moi, sont toujours les plus clairvoyantes à découvrir les ardeurs qu'elles causent, et le langage des yeux et des soupirs se fait entendre mieux qu'à tout autre à celles à qui il s'adresse.

SOSTRATE.

Laissons-la, Clitidas, laissons-la voir, si elle peut, dans mes soupirs et mes regards l'amour que ses charmes m'inspirent; mais gardons bien que, par nulle autre voie, elle en apprenne jamais rien[1].

CLITIDAS.

Et qu'appréhendez-vous? Est-il possible que ce même Sostrate qui n'a pas craint ni Brennus, ni tous les Gaulois[2], et dont le bras a si glorieusement contribué à nous défaire de ce déluge de barbares qui ravageoit la Grèce[3], est-il possible, dis-je, qu'un homme si assuré dans la guerre soit si timide en amour, et que je le voie trembler à dire seulement qu'il aime?

SOSTRATE.

Ah! Clitidas, je tremble avec raison, et tous les Gaulois du monde ensemble sont bien moins redoutables que deux beaux yeux pleins de charmes.

CLITIDAS.

Je ne suis pas de cet avis, et je sais bien pour moi qu'un seul Gaulois, l'épée à la main, me feroit beaucoup plus trembler que cinquante beaux yeux ensemble les plus charmants du monde. Mais dites-moi un peu, qu'espérez-vous faire?

à ajouter, fait une syllabe, fait *é*: on faisait sans doute dire ainsi aux enfants qu'on exerçait à épeler.

1. Que par mille autres voies elle en apprenne rien. (1734.)

2. Voyez au *Lexique de Corneille*, tome II, p. 112 et 113, de semblables exemples de *pas* ou *point* employé avec un *ni* répété.

3. Voyez ci-dessus, p. 380, note *c*.

SOSTRATE.

Mourir sans déclarer ma passion.

CLITIDAS.

L'espérance est belle. Allez, allez, vous vous moquez: un peu de hardiesse réussit toujours aux amants; il n'y a en amour que les honteux qui perdent, et je dirois ma passion à une déesse, moi, si j'en devenois amoureux.

SOSTRATE.

Trop de choses, hélas! condamnent mes feux à un éternel silence.

CLITIDAS.

Hé quoi[1]?

SOSTRATE.

La bassesse de ma fortune, dont il plaît au Ciel de rabattre l'ambition de mon amour ; le rang de la Princesse, qui met entre elle et mes desirs une distance si fâcheuse; la concurrence de deux princes appuyés de tous les grands titres qui peuvent soutenir les prétentions de leurs flammes, de deux princes qui, par mille et mille magnificences, se disputent, à tous moments, la gloire de sa conquête, et sur l'amour de qui on attend tous les jours de voir son choix se déclarer; mais plus que tout, Clitidas, le respect inviolable où ses beaux yeux assujettissent toute la violence de mon ardeur.

CLITIDAS.

Le respect bien souvent n'oblige pas tant que l'amour, et je me trompe fort, ou la jeune princesse a connu votre flamme, et n'y est pas insensible.

SOSTRATE.

Ah! ne t'avise point de vouloir flatter par pitié le cœur d'un misérable.

1. Et quoi? (1734.)

CLITIDAS.

Ma conjecture est fondée. Je lui vois reculer beaucoup le choix de son époux, et je veux éclaircir un peu cette petite affaire-là. Vous savez que je suis auprès d'elle en quelque espèce de faveur, que j'y ai les accès ouverts, et qu'à force de me tourmenter[1], je me suis acquis le privilége de me mêler à la conversation et parler[2] à tort et à travers de toutes choses. Quelquefois cela ne me réussit pas, mais quelquefois aussi cela me réussit. Laissez-moi faire : je suis de vos amis, les gens de mérite me touchent, et je veux prendre mon temps pour entretenir la Princesse de....

SOSTRATE.

Ah! de grâce, quelque bonté que mon malheur t'inspire, garde-toi bien de lui rien dire de ma flamme. J'aimerois mieux mourir que de pouvoir être accusé par elle de la moindre témérité, et ce profond respect où ses charmes divins....

CLITIDAS.

Taisons-nous : voici tout le monde.

1. Qu'à force de peines, de multiplier mes soins, de m'évertuer, de me travailler à chercher l'occasion de plaire. « Quand je me tourmente de vouloir vous inspirer ici (*à Paris*) la même attention (*à votre santé*)...., » écrit Mme de Sévigné (tome VI, p. 92), c'est-à-dire « Quand le désir que j'ai de vous inspirer.... me fait chercher sans relâche tous les moyens d'y réussir. » Et encore (même tome, p. 195) : « Voyez comme il est bon de se tourmenter (*de se remuer*) un peu pour avoir des places; il est certain que celles qui avoient été nommées pour dames d'honneur.... avoient fait leurs diligences. »

2. Et de parler. (1734.)

SCÈNE II.

ARISTIONE, IPHICRATE, TIMOCLÈS, SOSTRATE, ANAXARQUE, CLÉON, CLITIDAS[1].

ARISTIONE[2].

Prince, je ne puis me lasser de le dire, il n'est point de spectacle au monde qui puisse le disputer en magnificence à celui que vous venez de nous donner. Cette fête a eu des ornements qui l'emportent sans doute sur tout ce que l'on sauroit voir, et elle vient de produire à nos yeux quelque chose de si noble, de si grand et de si majestueux, que le Ciel même ne sauroit aller au delà, et je puis dire assurément qu'il n'y a rien dans l'univers qui s'y puisse égaler.

TIMOCLÈS.

Ce sont des ornements dont on ne peut pas espérer que toutes les fêtes soient embellies, et je dois fort trembler, Madame, pour la simplicité du petit divertissement que je m'apprête à vous donner dans le bois de Diane.

ARISTIONE.

Je crois que nous n'y verrons rien que de fort agréable, et certes il faut avouer que la campagne a lieu de nous paroître belle, et que nous n'avons pas le temps de nous ennuyer dans cet agréable séjour qu'ont célébré tous les poëtes sous le nom de Tempé. Car enfin, sans parler des plaisirs de la chasse que nous y prenons à toute heure, et de la solennité des jeux Pythiens que

1. Les éditions de 1682, 84 A, 94 B, 97, 1710, 18, 30 omettent, en tête de la scène II, les noms de SOSTRATE et de CLITIDAS.

2. ARISTIONE, *à Iphicrate*. (1734.)

l'on y célèbre tantôt[1], vous prenez soin l'un et l'autre de nous y combler de tous les divertissements qui peuvent charmer les chagrins des plus mélancoliques. D'où vient, Sostrate, qu'on ne vous a point vu dans notre promenade ?

SOSTRATE.

Une petite indisposition, Madame, m'a empêché de m'y trouver.

IPHICRATE.

Sostrate est de ces gens, Madame, qui croient qu'il ne sied pas bien d'être curieux comme les autres ; et il est beau d'affecter de ne pas courir où tout le monde court.

SOSTRATE.

Seigneur, l'affectation n'a guère de part à tout ce que je fais, et, sans vous faire compliment, il y avoit des choses à voir dans cette fête qui pouvoient m'attirer, si quelque autre motif ne m'avoit retenu.

ARISTIONE.

Et Clitidas a-t-il vu cela ?

CLITIDAS.

Oui, Madame, mais du rivage.

ARISTIONE.

Et pourquoi du rivage ?

CLITIDAS.

Ma foi ! Madame, j'ai craint quelqu'un des accidents[2] qui arrivent d'ordinaire dans ces confusions. Cette nuit, j'ai songé de poisson mort, et d'œufs cassés, et j'ai appris du seigneur Anaxarque que les œufs cassés et le poisson mort signifient malencontre[3].

1. Voyez ci-dessus, p. 380, note 3.
2. De ces accidents. (1734.)
3. Dans le *Dépit amoureux* (acte V, scène VI, vers 1633-1635, tome I, p. 511), Mascarille prétend aussi avoir été effrayé par une vision d'œufs cassés; celle du poisson mort rappelle l'eau bourbeuse que Dorine cite parmi

ANAXARQUE.

Je remarque une chose : que Clitidas n'auroit rien à dire s'il ne parloit de moi.

CLITIDAS.

C'est qu'il y a tant de choses à dire de vous, qu'on n'en sauroit parler assez.

ANAXARQUE.

Vous pourriez prendre d'autres matières, puisque je vous en ai prié.

CLITIDAS.

Le moyen ? Ne dites-vous pas que l'ascendant[1] est plus fort que tout ? et s'il est écrit dans les astres que je sois enclin à parler de vous, comment voulez-vous que je résiste à ma destinée ?

ANAXARQUE.

Avec tout le respect, Madame, que je vous dois, il y a une chose qui est fâcheuse dans votre cour, que tout le monde y prenne liberté de parler, et que le plus honnête homme y soit exposé aux railleries du premier méchant plaisant.

CLITIDAS.

Je vous rends grâce de l'honneur.

ARISTIONE[2].

Que vous êtes fou de vous chagriner de ce qu'il dit !

CLITIDAS.

Avec tout le respect que je dois à Madame, il y a une chose qui m'étonne dans l'astrologie : comment des gens[3]

les mauvais présages de rêves (à la scène IV de l'acte II du *Tartuffe*, vers 806, tome IV, p. 454).

1. Voyez au vers 1099 de *l'École des maris* (tome II, p. 434), et comparez les vers 539 et 540 du *Tartuffe* (tome IV, p. 434).

2. ARISTIONE, *à Anaxarque*. (1734.)

3. Il y a une chose que je ne m'explique point..., c'est comment il se peut faire que des gens.... L'éditeur de 1734 a changé *comment* en *que* : « Il y a une chose qui m'étonne..., que des gens.... »

qui savent tous les secrets des Dieux, et qui possèdent des connoissances à se mettre au-dessus de tous les hommes, aient besoin de faire leur cour, et de demander quelque chose.

ANAXARQUE.

Vous devriez gagner un peu mieux votre argent, et donner à Madame de meilleures plaisanteries.

CLITIDAS.

Ma foi! on les donne telles qu'on peut. Vous en parlez fort à votre aise, et le métier de plaisant n'est pas comme celui d'astrologue. Bien mentir et bien plaisanter sont deux choses fort différentes, et il est bien plus facile de tromper les gens que de les faire rire.

ARISTIONE.

Eh! qu'est-ce donc que cela veut dire?

CLITIDAS, se parlant à lui-même.

Paix! impertinent que vous êtes. Ne savez-vous pas bien que l'astrologie est une affaire d'État, et qu'il ne faut point toucher à cette corde-là? Je vous l'ai dit plusieurs fois, vous vous émancipez trop, et vous prenez de certaines libertés qui vous joueront un mauvais tour: je vous en avertis; vous verrez qu'un de ces jours on vous donnera du pied au cul, et qu'on vous chassera comme un faquin. Taisez-vous, si vous êtes sage.

ARISTIONE.

Où est ma fille?

TIMOCLÈS.

Madame, elle s'est écartée, et je lui ai présenté une main qu'elle a refusé d'accepter.

ARISTIONE.

Princes, puisque l'amour que vous avez pour Ériphile a bien voulu se soumettre aux lois que j'ai voulu vous imposer, puisque j'ai su obtenir de vous que vous fussiez rivaux sans devenir ennemis, et qu'avec pleine

soumission aux sentiments de ma fille, vous attendez un choix dont je l'ai faite seule maîtresse, ouvrez-moi tous deux le fond de votre âme, et me dites sincèrement quel progrès vous croyez l'un et l'autre avoir fait sur son cœur.

TIMOCLÈS.

Madame, je ne suis point pour me flatter[1] : j'ai fait ce que j'ai pu pour toucher le cœur de la princesse Ériphile, et je m'y suis pris, que je crois[2], de toutes les tendres manières dont un amant se peut servir, je lui ai fait des hommages soumis de tous mes vœux, j'ai montré des assiduités, j'ai rendu des soins chaque jour, j'ai fait chanter ma passion aux voix les plus touchantes, et l'ai fait exprimer en vers aux plumes les plus délicates[3], je me suis plaint de mon martyre en des termes passionnés, j'ai fait dire à mes yeux, aussi bien qu'à ma bouche, le désespoir de mon amour, j'ai poussé, à ses pieds, des soupirs languissants, j'ai même répandu des larmes; mais tout cela inutilement, et je n'ai point connu qu'elle ait dans l'âme aucun ressentiment[4] de mon ardeur.

1. Je ne suis point homme à me flatter. Voyez ci-dessus à *l'Avare*, p. 100 et note 1, et ci-après, p. 446, note 2, et p. 461.

2. Ce tour a été aussi relevé à *l'Avare*, ci-dessus, p. 107, note 2.

3. C'était assez l'usage alors.... que les grands seigneurs, en pareille occasion, empruntassent la plume des poëtes de profession, et n'en fissent pas mystère. C'est un fait connu que Louis XIV envoyait à Mlle de la Vallière des vers composés par Bensserade, qui composait aussi les réponses; et ni le Roi ni sa maîtresse ne cherchaient à se tromper là-dessus. Tout le monde ne se piquait point alors de bel esprit; les poëtes étaient une classe d'hommes à part, et on leur demandait des vers, comme on demande aujourd'hui des fleurs à une bouquetière. (*Note d'Auger.*)

4. Que j'aie à attendre d'elle aucun retour :

> .... Je garde aux ardeurs, aux soins qu'il me fait voir
> Tout le ressentiment qu'une âme puisse avoir.
> (Done Elvire à Dom Garcie, vers 1030 et 1031, tome II, p. 288.)

Voyez la note, tome II, p. 288, et comparez ci-après, p. 434.

ARISTIONE.

Et vous, Prince?

IPHICRATE.

Pour moi, Madame, connoissant son indifférence et le peu de cas qu'elle fait des devoirs qu'on lui rend, je n'ai voulu perdre auprès d'elle ni plaintes, ni soupirs, ni larmes. Je sais qu'elle est toute soumise à vos volontés, et que ce n'est que de votre main seule qu'elle voudra prendre un époux. Aussi n'est-ce qu'à vous que je m'adresse pour l'obtenir, à vous plutôt qu'à elle que je rends tous mes soins et tous mes hommages. Et plût au Ciel, Madame, que vous eussiez pu vous résoudre à tenir sa place, que vous eussiez voulu jouir des conquêtes que vous lui faites, et recevoir pour vous les vœux que vous lui renvoyez!

ARISTIONE.

Prince, le compliment est d'un amant adroit, et vous avez entendu dire qu'il falloit cajoler les mères pour obtenir les filles; mais ici, par malheur, tout cela devient inutile, et je me suis engagée à laisser le choix tout entier à l'inclination de ma fille.

IPHICRATE.

Quelque pouvoir que vous lui donniez pour ce choix, ce n'est point compliment, Madame, que ce que je vous dis: je ne recherche la princesse Ériphile que parce qu'elle est votre sang; je la trouve charmante par tout ce qu'elle tient de vous, et c'est vous que j'adore en elle.

ARISTIONE.

Voilà qui est fort bien.

IPHICRATE.

Oui, Madame, toute la terre voit en vous des attraits et des charmes que je....

ARISTIONE.

De grâce, Prince, ôtons ces charmes et ces attraits:

vous savez que ce sont des mots que je retranche des compliments qu'on me veut faire. Je souffre qu'on me loue de ma sincérité, qu'on dise que je suis une bonne princesse, que j'ai de la parole[1] pour tout le monde, de la chaleur pour mes amis, et de l'estime pour le mérite et la vertu : je puis tâter de tout cela; mais pour les douceurs de[2] charmes et d'attraits, je suis bien aise qu'on ne m'en serve point; et quelque vérité qui s'y pût rencontrer, on doit faire quelque scrupule d'en goûter la louange, quand on est mère d'une fille comme la mienne.

IPHICRATE.

Ah! Madame, c'est vous qui voulez être mère malgré tout le monde; il n'est point d'yeux qui ne s'y opposent; et si vous le vouliez, la princesse Ériphile ne seroit que votre sœur.

ARISTIONE.

Mon Dieu! Prince, je ne donne point dans tous ces galimatias où donnent la plupart des femmes; je veux être mère, parce que je la suis, et ce seroit en vain que je ne la voudrois pas être[3]. Ce titre n'a rien qui me

1. On dit *être de parole, n'avoir qu'une parole...*, mais *avoir de la parole pour tout le monde* est une expression qui n'est point en usage et n'y a peut-être jamais été. (*Note d'Auger.*) Génin entend l'expression dans un sens qui viendrait fort naturellement ici, et que nous croyons le vrai, quoiqu'il ne paraisse pas moins insolite : Je suis affable, j'ai de bonnes paroles....

2. Pour les cajoleries, les termes flatteurs de....

3. Parce que j'en suis une, parce que je suis la mère d'Ériphile : voyez au tome VI (scène VI du *Sicilien*) la note 1 de la page 248; nous y ajouterons ici ce passage du *Menagiana* (1re édition, 1693, p. 35), qui n'a pas toujours été rapporté très-exactement : « Mme de Sévigny s'informant de ma santé, je lui dis : « Madame, je suis enrhumé. » Elle me dit : « Je la suis aussi. » Je lui dis : « Il me semble, Madame, que selon les règles de notre langue il « faudroit dire : *Je le suis.* — Vous direz comme il vous plaira, répondit- « elle; mais pour moi, je ne dirai jamais autrement que je n'aye de la barbe. » La seconde édition du *Menagiana* (1694, p. 27 et 28) a une variante qui a été préférée par la Monnoye et le plus souvent reproduite : « Vous direz comme il vous plaira,... mais pour moi je croirois avoir de la barbe si je disois autrement. » — L'éditeur de 1734 a corrigé comme il avait fait au *Sicilien* : « Parce que je le suis, et ce seroit en vain que je ne le voudrois pas être. »

choque, puisque, de mon consentement, je me suis exposée à le recevoir. C'est un foible de notre sexe, dont, grâce au Ciel, je suis exempte; et je ne m'embarrasse point de ces grandes disputes d'âge, sur quoi nous voyons tant de folles. Revenons à notre discours. Est-il possible que jusqu'ici[1] vous n'ayez pu connoître où penche l'inclination d'Ériphile?

IPHICRATE.

Ce sont obscurités pour moi.

TIMOCLÈS.

C'est pour moi un mystère impénétrable.

ARISTIONE.

La pudeur peut-être l'empêche de s'expliquer à vous et à moi : servons-nous de quelque autre pour découvrir le secret de son cœur. Sostrate, prenez de ma part cette commission, et rendez cet office à ces princes, de savoir adroitement de ma fille vers qui des deux ses sentiments peuvent tourner.

SOSTRATE.

Madame, vous avez cent personnes dans votre cour sur qui vous pourriez mieux verser l'honneur[2] d'un tel emploi, et je me sens mal propre à bien exécuter[3] ce que vous souhaitez de moi.

ARISTIONE.

Votre mérite, Sostrate, n'est point borné aux seuls

1. Jusques ici. (1730, 34.)

2. Faire tomber l'honneur.... Molière a employé *verser* d'une façon analogue dans le couplet de l'Exempt, au vers 1942 du *Tartuffe* :

> . . . . Son cœur sait, quand moins on y pense,
> D'une bonne action verser la récompense,

la verser sur celui qui l'a méritée.

3. Monsieur, je suis mal propre à décider la chose,

dit Alceste, au vers 298 du *Misanthrope* : voyez tome V, p. 460 et note 2.

emplois de la guerre : vous avez de l'esprit, de la conduite, de l'adresse, et ma fille fait cas de vous.

SOSTRATE.

Quelque autre mieux que moi, Madame,...

ARISTIONE.

Non, non; en vain vous vous en défendez.

SOSTRATE.

Puisque vous le voulez, Madame, il vous faut obéir; mais je vous jure que, dans toute votre cour, vous ne pouviez choisir personne qui ne fût en état de s'acquitter beaucoup mieux que moi d'une telle commission.

ARISTIONE.

C'est trop de modestie, et vous vous acquitterez toujours bien de toutes les choses dont on vous chargera. Découvrez doucement les sentiments d'Ériphile, et faites-la ressouvenir qu'il faut se rendre de bonne heure dans le bois de Diane.

SCÈNE III.

IPHICRATE, TIMOCLÈS, CLITIDAS, SOSTRATE[1].

IPHICRATE.

Vous pouvez croire que je prends part à l'estime que la Princesse vous témoigne.

TIMOCLÈS.

Vous pouvez[2] croire que je suis ravi du choix que l'on a fait de vous.

IPHICRATE.

Vous voilà en état de servir vos amis.

1. IPHICRATE, TIMOCLÈS, SOSTRATE, CLITIDAS. (1734.)
2. IPHICRATE, *à Sostrate*. Vous pouvez, etc. TIMOCLÈS, *à Sostrate*. Vous pouvez. (*Ibidem.*)

TIMOCLÈS.

Vous avez de quoi rendre de bons offices aux gens qu'il vous plaira[1].

IPHICRATE.

Je ne vous recommande point mes intérêts.

TIMOCLÈS.

Je ne vous dis point de parler pour moi.

SOSTRATE.

Seigneurs, il seroit inutile : j'aurois tort de passer les ordres[2] de ma commission, et vous trouverez bon que je ne parle ni pour l'un, ni pour l'autre.

IPHICRATE.

Je vous laisse agir comme il vous plaira.

TIMOCLÈS.

Vous en userez comme vous voudrez.

SCÈNE IV.

IPHICRATE, TIMOCLÈS, CLITIDAS.

IPHICRATE.

Clitidas se ressouvient bien qu'il est de mes amis : je lui recommande toujours de prendre mes intérêts auprès de sa maîtresse, contre ceux de mon rival.

CLITIDAS.

Laissez-moi faire : il y a bien de la comparaison de lui à vous, et c'est un prince bien bâti pour vous le disputer[3].

1. A qui il vous plaira d'en rendre.

2. Aller au delà des ordres. Le Maître de Sacy, cité par Littré, a dit dans sa traduction des *Nombres* (chapitre XXIV, verset 13, édition in-f° de 1715) : « Je ne pourrois pas passer les ordres du Seigneur » (*Non potero præterire sermonem Domini*). Dans l'édition de 1685 il y avait : « Je ne pourrois pas.... passer au delà de la parole de mon Seigneur ».

3. Aucune de nos éditions anciennes n'a marqué cette phrase ironique d'un point d'exclamation.

IPHICRATE.

Je reconnoîtrai ce service.

TIMOCLÈS.

Mon rival[1] fait sa cour à Clitidas; mais Clitidas sait bien qu'il m'a promis d'appuyer contre lui les prétentions de mon amour.

CLITIDAS.

Assurément; et il se moque de croire[2] l'emporter sur vous : voilà, auprès de vous[3], un beau petit morveux de prince.

TIMOCLÈS.

Il n'y a rien que je ne fasse pour Clitidas.

CLITIDAS[4].

Belles paroles de tous côtés. Voici la Princesse; prenons mon temps pour l'aborder.

SCÈNE V[5].

ÉRIPHILE, CLÉONICE.

CLÉONICE.

On trouvera étrange, Madame, que vous vous soyez ainsi écartée de tout le monde.

ÉRIPHILE.

Ah! qu'aux personnes comme nous, qui sommes

1. IPHICRATE, *bas, à Clitidas.* Clitidas, etc. CLITIDAS, *bas, à Iphicrate.* Laissez-moi, etc. IPHICRATE, *bas, à Clitidas.* Je, etc.

SCÈNE V.

TIMOCLÈS, CLITIDAS.

TIMOCLÈS.

Mon rival. (1734.)

2. Ce tour bien connu prête à deux sens ou plutôt à double explication : c'est moquerie à lui, pur amusement que de croire, il n'a garde de croire sérieusement; ou bien, c'est se moquer du monde que de croire.

3. Au prix de vous, comparé à vous.

4. CLITIDAS, *seul.* (1734.) — 5. SCÈNE VI. (*Ibidem.*)

toujours accablées de tant de gens, un peu de solitude est parfois agréable, et qu'après mille impertinents entretiens il est doux de s'entretenir avec ses pensées! Qu'on me laisse ici promener[1] toute seule.

CLÉONICE.

Ne voudriez-vous pas, Madame, voir un petit essai de la disposition[2] de ces gens admirables qui veulent se donner à vous? Ce sont des personnes qui, par leurs pas, leurs gestes et leurs mouvements, expriment aux yeux toutes choses, et on appelle cela Pantomimes. J'ai tremblé à vous dire ce mot, et il y a des gens dans votre cour qui ne me le pardonneroient pas[3].

ÉRIPHILE.

Vous avez bien la mine, Cléonice, de me venir ici régaler d'un mauvais divertissement; car, grâce au Ciel, vous ne manquez pas de vouloir produire indifféremment tout ce qui se présente à vous, et vous avez une affabilité qui ne rejette rien. Aussi est-ce à vous seule qu'on voit avoir recours toutes les muses nécessitantes[4]; vous êtes la grande protectrice du mérite in-

1. C'est, avec *laisser*, l'ellipse du pronom réfléchi qui est ordinaire avec *faire*; nous en avons relevé une semblable avec *voir*, à la scène v de l'acte II de *l'Avare*, ci-dessus, p. 110, note 1.

2. De l'adresse, de l'agilité : voyez plus haut, p. 275, note 4.

3. Le mot était donc nouveau (il manque en effet dans le *Trésor* de Nicot, 1606), ou du moins peu admis, peu usité à la cour. Nous verrons ci-après, dans le second intermède (p. 407), qu'on croit avoir besoin de l'expliquer. Le *Dictionnaire de Trévoux* en cite pourtant un exemple de Saint-Évremond et jusqu'à six de d'Ablancourt (1606-1664). Richelet (1679) le définit : « Bouffon qui imitoit avec les pieds et avec les mains toutes sortes d'actions de personnes; » et l'Académie (1694) : « Sorte d'acteur, de personnage muet qui représente, qui exprime par des gestes. » Mais, des deux sens, de nom de personne et de nom de chose, que *pantomimus* avait en latin, Richelet, ainsi que l'Académie d'abord, n'admettent que le premier; celle-ci ne donne le mot comme adjectif (« ballet pantomime ») que dans sa 4e édition (1762), et comme nom de chose féminin que dans la cinquième (1798).

4. Littré explique le mot par *nécessiteuses*, en le déclarant inusité en ce sens. Ce serait une façon de parler empruntée à l'espagnol où le verbe *necessitar* est à la fois actif et neutre. Mais pourquoi Molière n'aurait-il pas pris

commodé ; et tout ce qu'il y a de vertueux indigents au monde va débarquer chez vous.

CLÉONICE.

Si vous n'avez pas envie de les voir, Madame, il ne faut que les laisser là.

ÉRIPHILE.

Non, non; voyons-les, faites-les venir.

CLÉONICE.

Mais peut-être, Madame, que leur danse sera méchante.

ÉRIPHILE.

Méchante ou non, il la faut voir : ce ne seroit avec vous que reculer la chose, et il vaut mieux en être quitte.

CLÉONICE.

Ce ne sera ici, Madame, qu'une danse ordinaire : une autre fois....

ÉRIPHILE.

Point de préambule, Cléonice; qu'ils dansent.

plaisamment dans son vrai sens français ce participe présent, usité en théologie : les Muses solliciteuses, qui vous nécessitent, vous contraignent, vous font violence (par leurs supplications)? Peut-être aussi a-t-il choisi à dessein une expression flottante entre les deux sens. — A la suite, *incommodé*, qui est dans l'incommodité, c'est-à-dire, suivant la définition que l'Académie (1694) donne de l'un des sens de ce dernier mot, qui est dans la pauvreté, qui manque de biens. C'est le contraire d'*accommodé :* voyez ci-dessus, à *l'Avare*, p. 60, note 5. — Comme le dit Auger, Molière se souvenait bien probablement d'avoir lu dans l'*Avis* mis en tête des *Épîtres en vers et autres œuvres poétiques de M. de Bois-Robert-Métel* (1659, feuille *a*, feuillet vi r°), que l'auteur avait reçu du cardinal de Richelieu, « dans son Académie de campagne [a] », « l'agréable qualité.... d'ardent solliciteur des Muses incommodées. »

[a] « Il nommoit ainsi, explique Boisrobert, une société de quatre ou cinq de ses plus familiers. »

FIN DU PREMIER ACTE.

SECOND INTERMÈDE.

La confidente de la jeune princesse lui produit trois danseurs, sous le nom de Pantomimes, c'est-à-dire qui expriment par leurs gestes toutes sortes de choses. La Princesse les voit danser, et les reçoit à son service.

TROIS PANTOMIMES : MM. BEAUCHAMP, SAINT-ANDRÉ et FAVIER[1].

1. ENTRÉE DE BALLET *de trois Pantomimes*[a]. (1682.) — A la suite des noms des trois danseurs pantomimes, on lit dans *le Divertissement royal* ces mots : « LE SECOND ACTE DE LA COMÉDIE. » Ce livret marque de même la place des actes après les trois intermèdes suivants. — Le texte de 1734 est réduit à ceci :

II. INTERMÈDE.

Entrée de ballet.

Trois Pantomimes dansent devant Ériphile.

Fin du second intermède.

[a] La musique de danse de cette entrée est intitulée, dans la copie de la partition, *les Pantomines* (sic).

ACTE II.

SCÈNE PREMIÈRE.

ÉRIPHILE, CLÉONICE, CLITIDAS[1].

ÉRIPHILE.

Voilà qui est admirable! je ne crois pas qu'on puisse mieux danser qu'ils dansent, et je suis bien aise de les avoir à moi.

CLÉONICE.

Et moi, Madame, je suis bien aise que vous ayez vu que je n'ai pas si méchant goût que vous avez pensé.

ÉRIPHILE.

Ne triomphez point tant : vous ne tarderez guère à me faire avoir ma revanche. Qu'on me laisse ici.

CLÉONICE.

Je vous avertis[2], Clitidas, que la Princesse veut être seule.

CLITIDAS.

Laissez-moi faire : je suis homme qui sais ma cour.

1. ÉRIPHILE, CLÉONICE. (1734.)

2. SCÈNE II.
ÉRIPHILE, CLÉONICE, CLITIDAS.
CLÉONICE, *allant au-devant de Clitidas.*
Je vous avertis. (*Ibidem.*)

SCÈNE II[1].

ÉRIPHILE, CLITIDAS.

CLITIDAS fait semblant de chanter.

La, la, la, la, ah!

ÉRIPHILE[2].

Clitidas.

CLITIDAS.

Je ne vous avois pas vue[3] là, Madame.

ÉRIPHILE.

Approche. D'où viens-tu?

CLITIDAS.

De laisser la Princesse votre mère, qui s'en alloit vers le temple d'Apollon, accompagnée de beaucoup de gens.

ÉRIPHILE.

Ne trouves-tu pas ces lieux les plus charmants du monde?

CLITIDAS.

Assurément. Les Princes, vos amants, y étoient.

ÉRIPHILE.

Le fleuve Pénée[4] fait ici d'agréables détours.

CLITIDAS.

Fort agréables. Sostrate y étoit aussi.

ÉRIPHILE.

D'où vient qu'il n'est pas venu à la promenade?

CLITIDAS.

Il a quelque chose dans la tête qui l'empêche de

1. SCÈNE III. (1734.)

2. CLITIDAS. La, la, la, la. (*Faisant l'étonné en voyant Ériphile.*) Ah! ÉRIPHILE, *à Clitidas, qui feint de vouloir s'éloigner.* (*Ibidem.*)

3. Dans l'édition originale (1682), et dans les deux étrangères, *vu*, sans accord.

4. Voyez ci-dessus, p. 380, note 2.

prendre plaisir à tous ces beaux régales[1]. Il m'a voulu entretenir; mais vous m'avez défendu si expressément de me charger d'aucune affaire auprès de vous, que je n'ai point voulu lui prêter l'oreille, et je lui ai dit[2] nettement que je n'avois pas le loisir de l'entendre.

ÉRIPHILE.

Tu as eu tort de lui dire cela, et tu devois l'écouter.

CLITIDAS.

Je lui ai dit d'abord que je n'avois pas le loisir de l'entendre; mais après je lui ai donné audience.

ÉRIPHILE.

Tu as bien fait.

CLITIDAS.

En vérité, c'est un homme qui me revient, un homme fait comme je veux que les hommes soient faits : ne prenant point des manières bruyantes et des tons de voix assommants; sage et posé en toutes choses; ne parlant jamais que bien à propos; point prompt à décider; point du tout exagérateur[3] incommode; et, quelques beaux vers que nos poëtes lui aient récités, je ne lui ai jamais ouï dire : « Voilà qui est plus beau que tout ce qu'a jamais fait Homère. » Enfin c'est un homme pour qui je me sens de l'inclination; et si j'étois princesse, il ne seroit pas malheureux.

1. Ces réjouissances, ces divertissements, ces fêtes. Le mot, avec ce sens, revient un peu plus loin. « *Régale....* se dit aussi des divertissements qu'on donne à ses amis, et de certains présents qu'on leur envoie. » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1694.) Au sujet de l'orthographe, voyez plus haut, à *l'Avare*, p. 111, note 1. Comparez l'emploi fait de *régaler*, ci-dessus, p. 124, 380, 381 et 405.

2. Et que je lui ai dit. (1730, 34.)

3. Il y a d'*exagérateur* un exemple de Balzac cité par Littré : « Je ne suis point exagérateur, comme celui qui ne racontoit que des prodiges Votre Altesse et n'avoit rien vu de ce qu'il lui racontoit. » (*Aristippe* ou *de la Cour*, tome II, p. 177 de l'édition in-f° de 1665.) L'Académie enregistre le mot en 1694.

ÉRIPHILE.

C'est un homme d'un grand mérite assurément; mais de quoi t'a-t-il parlé ?

CLITIDAS.

Il m'a demandé si vous aviez témoigné grande joie au magnifique régale[1] que l'on vous a donné, m'a parlé de votre personne avec des transports les plus grands du monde, vous a mise au-dessus du ciel, et vous a donné toutes les louanges qu'on peut donner à la princesse la plus accomplie de la terre, entremêlant tout cela de plusieurs soupirs, qui disoient plus qu'il ne vouloit. Enfin, à force de le tourner de tous côtés, et de le presser sur la cause de cette profonde mélancolie, dont toute la cour s'aperçoit, il a été contraint de m'avouer qu'il étoit amoureux.

ÉRIPHILE.

Comment amoureux? quelle témérité est la sienne! c'est un extravagant que je ne verrai de ma vie.

CLITIDAS.

De quoi vous plaignez-vous, Madame ?

ÉRIPHILE.

Avoir l'audace de m'aimer, et de plus avoir l'audace de le dire?

CLITIDAS.

Ce n'est pas vous, Madame, dont il est amoureux.

ÉRIPHILE.

Ce n'est pas moi?

CLITIDAS.

Non, Madame : il vous respecte trop pour cela, et est trop sage pour y penser.

ÉRIPHILE.

Et de qui donc, Clitidas ?

1. Voyez ci-dessus, p. 410, note 1.

CLITIDAS.

D'une de vos filles, la jeune Arsinoé.

ÉRIPHILE.

A-t-elle tant d'appas, qu'il n'ait trouvé qu'elle digne de son amour?

CLITIDAS.

Il l'aime éperdument, et vous conjure d'honorer sa flamme de votre protection.

ÉRIPHILE.

Moi?

CLITIDAS.

Non, non, Madame : je vois que la chose ne vous plaît pas. Votre colère m'a obligé à prendre ce détour, et pour vous dire la vérité, c'est vous qu'il aime éperdument.

ÉRIPHILE.

Vous êtes un insolent de venir ainsi surprendre mes sentiments. Allons, sortez d'ici; vous vous mêlez de vouloir lire dans les âmes, de vouloir pénétrer dans les secrets du cœur d'une princesse. Otez-vous de mes yeux, et que je ne vous voye jamais, Clitidas.

CLITIDAS.

Madame[1].

ÉRIPHILE.

Venez ici. Je vous pardonne cette affaire-là.

CLITIDAS.

Trop de bonté, Madame.

ÉRIPHILE.

Mais à condition, prenez bien garde à ce que je vous dis, que vous n'en ouvrirez la bouche à personne du monde, sur peine de la vie.

CLITIDAS.

Il suffit.

1. D'un geste, à ce mot, Clitidas répond qu'il obéit, qu'il se retire; il

ÉRIPHILE.

Sostrate t'a donc dit qu'il m'aimoit?

CLITIDAS.

Non, Madame : il faut vous dire la vérité. J'ai tiré de son cœur, par surprise, un secret qu'il veut cacher à tout le monde, et avec lequel il est, dit-il, résolu de mourir; il a été au désespoir du vol subtil que je lui en ai fait; et bien loin de me charger de vous le découvrir, il m'a conjuré, avec toutes les instantes prières qu'on sauroit faire, de ne vous en rien révéler, et c'est trahison contre lui que ce que je viens de vous dire.

ÉRIPHILE.

Tant mieux : c'est par son seul respect qu'il peut me plaire; et s'il étoit si hardi que de me déclarer son amour, il perdroit pour jamais et ma présence et mon estime.

CLITIDAS.

Ne craignez point, Madame,...

ÉRIPHILE.

Le voici. Souvenez-vous au moins, si vous êtes sage, de la défense que je vous ai faite.

CLITIDAS.

Cela est fait, Madame : il ne faut pas être courtisan indiscret.

s'éloigne en effet, mais Ériphile le rappelle : « Venez ici. » Il suffirait de modifier légèrement la ponctuation pour que le texte, sans y rien changer du reste, indiquât ce jeu : « ÉRIPHILE. Que je ne vous voie jamais. — Clitidas.... CLITIDAS. Madame? ÉRIPHILE. Venez ici.

SCÈNE III.

SOSTRATE, ÉRIPHILE[1].

SOSTRATE.

J'ai une excuse, Madame, pour oser interrompre votre solitude, et j'ai reçu de la Princesse votre mère une commission qui autorise la hardiesse que je prends maintenant.

ÉRIPHILE.

Quelle commission, Sostrate?

SOSTRATE.

Celle, Madame, de tâcher d'apprendre de vous vers lequel des deux Princes peut incliner votre cœur.

ÉRIPHILE.

La Princesse ma mère montre un esprit judicieux dans le choix qu'elle a fait de vous pour un pareil emploi. Cette commission, Sostrate, vous a été agréable sans doute, et vous l'avez acceptée avec beaucoup de joie.

SOSTRATE.

Je l'ai acceptée, Madame, par la nécessité que mon devoir m'impose d'obéir; et si la Princesse avoit voulu recevoir mes excuses, elle auroit honoré quelque autre de cet emploi.

ÉRIPHILE.

Quelle cause, Sostrate, vous obligeoit à le refuser?

SOSTRATE.

La crainte, Madame, de m'en acquitter mal.

ÉRIPHILE.

Croyez-vous que je ne vous estime pas assez pour

1. SCÈNE IV.
ÉRIPHILE, SOSTRATE. (1734.)

vous ouvrir mon cœur, et vous donner toutes les lumières que vous pourrez desirer de moi sur le sujet de ces deux Princes ?

SOSTRATE.

Je ne desire rien pour moi là-dessus, Madame, et je ne vous demande que ce que vous croirez devoir donner aux ordres qui m'amènent.

ÉRIPHILE.

Jusques ici je me suis défendue de m'expliquer, et la Princesse ma mère a eu la bonté de souffrir que j'aye reculé toujours ce choix qui me doit engager; mais je serai bien aise de témoigner à tout le monde que je veux faire quelque chose pour l'amour de vous; et si vous m'en pressez, je rendrai cet arrêt qu'on attend depuis si longtemps.

SOSTRATE.

C'est une chose, Madame, dont vous ne serez point importunée par moi, et je ne saurois me résoudre à presser une princesse qui sait trop ce qu'elle a à faire.

ÉRIPHILE.

Mais c'est ce que la Princesse ma mère attend de vous.

SOSTRATE.

Ne lui ai-je pas dit aussi que je m'acquitterois mal de cette commission ?

ÉRIPHILE.

O çà [1], Sostrate, les gens comme vous ont toujours les yeux pénétrants, et je pense qu'il ne doit y avoir guère de choses qui échappent aux vôtres. N'ont-ils pu découvrir, vos yeux, ce dont tout le monde est en peine, et ne vous ont-ils point donné quelques petites lumières du penchant de mon cœur ? Vous voyez les soins qu'on me rend, l'empressement qu'on me témoigne : quel est

1 Or çà. (1734.)

celui de ces deux Princes que vous croyez que je regarde d'un œil plus doux?

SOSTRATE.

Les doutes[1] que l'on forme sur ces sortes de choses ne sont réglés d'ordinaire que par les intérêts qu'on prend[2].

ÉRIPHILE.

Pour qui, Sostrate, pencheriez-vous des deux? Quel est celui, dites-moi, que vous souhaiteriez que j'épousasse?

SOSTRATE.

Ah! Madame, ce ne seront pas mes souhaits, mais votre inclination qui décidera de la chose.

ÉRIPHILE.

Mais si je me conseillois à vous[3] pour ce choix?

SOSTRATE.

Si vous vous conseilliez à moi, je serois fort embarrassé.

ÉRIPHILE.

Vous ne pourriez pas dire qui des deux vous semble plus digne de cette préférence?

SOSTRATE.

Si l'on s'en rapporte à mes yeux, il n'y aura personne qui soit digne de cet honneur. Tous les princes du monde seront trop peu de chose pour aspirer à vous; les Dieux seuls y pourront prétendre, et vous ne souffrirez des hommes que l'encens et les sacrifices.

1. Les conjectures.
2. Les intérêts qu'on épouse.
3. « Je me suis même encore aujourd'hui conseillé au Ciel pour cela. » (*Dom Juan*, acte V, scène III, tome V, p. 198.) Génin rappelle que l'expression est plusieurs fois dans Rabelais : « Comment Panurge se conseille à Pantagruel.... » (Intitulé du chapitre IX du tiers livre.) « Comment Panurge se conseille à Her Trippa. » (Intitulé du chapitre XXV.) L'intitulé suivant a l'équivalent *prendre conseil :* « Comment Panurge prend conseil de frère Jean. »

ÉRIPHILE.

Cela est obligeant, et vous êtes de mes amis. Mais je veux que vous me disiez pour qui des deux vous vous sentez plus d'inclination, quel est celui que vous mettez le plus au rang de vos amis.

SCÈNE IV.

CHORÈBE, SOSTRATE, ÉRIPHILE[1].

CHORÈBE.

Madame, voilà la Princesse qui vient vous prendre ici, pour aller au bois de Diane.

SOSTRATE[2].

Hélas! petit garçon, que tu es venu à propos[3]!

SCÈNE V.

ARISTIONE, IPHICRATE, TIMOCLÈS, ANAXARQUE, CLITIDAS, SOSTRATE, ÉRIPHILE[4].

ARISTIONE.

On vous a demandée, ma fille, et il y a des gens que votre absence chagrine fort.

1. SCÈNE V.
ÉRIPHILE, SOSTRATE, CHORÈBE. (1734.)

2. SOSTRATE, *à part*. (*Ibidem*.)

3. Cette exclamation de regret indique sans doute que les mots qui la suivent sont l'expression ironique du dépit qu'éprouve Sostrate : il était moins embarrassé qu'heureux d'un entretien qu'il sentait ne pas lui être trop défavorable et qui lui avait déjà permis de laisser deviner ses sentiments.

4. SCÈNE VI.
ARISTIONE, ÉRIPHILE, IPHICRATE, TIMOCLÈS, SOSTRATE, ANAXARQUE, CLITIDAS. (1734.)

ÉRIPHILE.

Je pense, Madame, qu'on m'a demandée par compliment[1], et on ne s'inquiète pas tant qu'on vous dit.

ARISTIONE.

On enchaîne pour nous ici tant de divertissements les uns aux autres, que toutes nos heures sont retenues, et nous n'avons aucun moment à perdre, si nous voulons les goûter tous. Entrons vite dans le bois, et voyons ce qui nous y attend; ce lieu est le plus beau du monde, prenons vite nos places.

1. Par forme de compliment, pour la forme, par civilité.

FIN DU SECOND ACTE.

TROISIÈME INTERMÈDE.

Le théâtre est une forêt, où la Princesse est invitée d'aller; une Nymphe lui en fait les honneurs en chantant, et, pour la divertir, on lui joue une petite comédie en musique, dont voici le sujet. Un Berger se plaint à deux bergers ses amis des froideurs de celle qu'il aime; les deux amis le consolent; et, comme la Bergère aimée arrive, tous trois se retirent pour l'observer. Après quelque plainte amoureuse, elle se repose sur un gazon, et s'abandonne aux douceurs du sommeil. L'amant fait approcher ses amis pour contempler les grâces de sa Bergère, et invite toutes choses à contribuer à son repos. La Bergère, en s'éveillant, voit son Berger à ses pieds, se plaint de sa poursuite; mais, considérant sa constance, elle lui accorde sa demande, et consent d'en être aimée en présence des deux bergers amis. Deux Satyres arrivant se plaignent de son changement et, étant touchés de cette disgrâce, cherchent leur consolation dans le vin.

LES PERSONNAGES DE LA PASTORALE.

LA NYMPHE DE LA VALLÉE DE TEMPÉ, Mlle DES FRONTEAUX[1];
TIRCIS, M. GAYE; LYCASTE, M. LANGEZ;
MÉNANDRE, M. FERNON le cadet; CALISTE, Mlle HILAIRE[2];
DEUX SATYRES, MM. ESTIVAL et MOREL.

1. On a déjà vu ce nom au début de la pastorale en musique de *George Dandin* (tome VI, p. 602, note 1, et p. 621, note 4), et on le retrouvera à *Psyché*. Mlle des Fronteaux avait une voix de haut-dessus; elle chanta le rôle de Junon dans l'opéra de *Cadmus* (1673).

2. Au lieu de Mlle HILAIRE, l'exemplaire non corrigé du *Divertissement royal* porte : Mlle DE SAINT-CHRISTOPHE[a] ; mais cette dernière cantatrice est nommée ci-après, p. 433, comme ayant chanté avec Blondel (taille) le dialogue du *Dépit amoureux*. Mlle Hilaire a paru nombre de fois dans ces divertissements depuis celui du *Mariage forcé* (voyez particulièrement tome IV, p. 72, note 5, et p. 131, note 3). Fresneuse semble lui avoir égalé pour la réputation Mlle de Saint-Christophe (comme elle *mezzo soprano*), dans le passage suivant de sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* (2de édition, Bruxelles, 1705, IIde partie, p. 6) : « La fameuse Hilaire, belle-sœur.... de Lambert,... a conservé sa voix jusqu'à soixante-dix ans, et la Saint-Christophle, dont vous trouvez le nom dans tous les ballets du Roi, dans la Musique duquel elle étoit, y a brillé cinquante bonnes années. » Un article du *Supplément et complément* à la *Biographie universelle des musiciens*, publié sous la direction de M. Arthur Pougin (1880), nous apprend que « dans leur histoire de l'Opéra, restée jusqu'ici manuscrite, les frères Parfaict disent que Mlle de Saint-Christophe était grande, bien faite, belle et vertueuse. » D'après le même article, elle débuta à l'Opéra, en 1675, dans le rôle de Médée du *Thésée* de Lulli, et se retira dans un couvent en 1682.

[a] Il y a une semblable variante au dernier intermède, ci-après, p. 464, note 8.

PROLOGUE.

LA NYMPHE DE TEMPE.

Venez[1], *grande Princesse, avec tous vos appas,*
Venez prêter vos yeux aux innocents ébats
Que notre désert vous présente[2];
N'y cherchez point l'éclat des fêtes de la cour:
On ne sent ici que l'amour,
Ce n'est que d'amour qu'on y chante.

SCÈNE PREMIÈRE[3].

TIRCIS.

Vous chantez sous ces feuillages,
Doux rossignols pleins d'amour,
Et de vos tendres ramages
Vous réveillez tour à tour
Les échos de ces bocages :
Hélas! petits oiseaux, hélas!
Si vous aviez[4] *mes maux, vous ne chanteriez pas*[5].

1. III. INTERMÈDE.
Le théâtre représente un bois consacré à Diane.
LA NYMPHE DE TEMPÉ.
Venez. (1734.)

2. Ce récit est divisé en deux reprises; la première finit ici.

3. Les scènes en musique I à V qui suivent forment, avec une scène nouvelle, qui y est intercalée, et une ou deux autres courtes additions, l'acte Ier de la pastorale des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, que Quinault et Lulli arrangèrent pour l'Opéra en 1672 : voyez ci-après, p. 430, note 2, et p. 471.

4. Dans la partition, la seconde fois que ce vers se chante : « Si vous saviez. »

5. Les deux derniers vers du couplet, formant la seconde reprise de l'air, ont été répétés par le musicien.

SCÈNE II.

LYCASTE, MÉNANDRE, TIRCIS.

LYCASTE.

Hé quoi ! toujours languissant, sombre et triste ?

MÉNANDRE.

Hé quoi ! toujours aux pleurs abandonné ?

TIRCIS.

Toujours adorant Caliste,
Et toujours infortuné.

LYCASTE.

Dompte, dompte, Berger, l'ennui[1] *qui te possède.*

TIRCIS.

Eh! le moyen? hélas!

MÉNANDRE.

Fais, fais-toi quelque effort[2].

TIRCIS.

Eh! le moyen, hélas! quand le mal est trop fort?

LYCASTE.

Ce mal trouvera son remède.

TIRCIS.

Je ne guérirai qu'à ma mort.

LYCASTE et MÉNANDRE.

Ah! Tircis!

TIRCIS.

Ah ! Bergers !

LYCASTE et MÉNANDRE.

Prends sur toi plus d'empire.

TIRCIS.

Rien ne me peut plus secourir[3].

1. *Ennui*, au sens de peine, de profond ou violent chagrin : voyez les *Lexiques de Malherbe, de Corneille, de Racine.*
2. Fais sur toi quelque effort. (*Copie de la Partition.*)
3. *Rien ne me peut secourir.* (1682, 84 A, 94 B, 1734.)

LYCASTE et MÉNANDRE.

·op, c'est trop céder.

TIRCIS.

C'est trop, c'est trop souffrir.

LYCASTE et MÉNANDRE.

Quelle foiblesse!

TIRCIS.

Quel martyre!

LYCASTE et MÉNANDRE.

:t prendre courage.

TIRCIS.

Il faut plutôt mourir[1].

LYCASTE.

Il[2] *n'est point de bergère*
Si froide et si sévère,
Dont la pressante ardeur
D'un cœur qui persévère
Ne vainque la froideur.

MÉNANDRE.

Il est, dans les affaires
Des amoureux mystères,
Certains petits moments
Qui changent les plus fières,
Et font d'heureux amants.

TIRCIS.

Je la vois, la cruelle,
Qui porte ici ses pas;
Gardons d'être vu d'elle.
L'ingrate, hélas!
N'y viendroit pas.

vers est dit deux fois par les chanteurs.
tte stance et la suivante sont les deux couplets d'une chanson.

SCÈNE III.

CALISTE.

Ah! que sur notre cœur
La sévère loi de l'honneur
Prend un cruel empire[1] *!*
Je ne fais voir que rigueurs pour Tircis,
Et cependant, sensible à ses cuisants soucis,
De sa langueur en secret je soupire,
Et voudrois bien soulager son martyre.
C'est à vous seuls que je le[2] *dis :*
Arbres, n'allez pas le redire[3].

Puisque le Ciel a voulu nous former
Avec un cœur qu'Amour peut enflammer,
Quelle rigueur impitoyable
Contre des traits si doux nous force à nous armer,
Et pourquoi, sans être blâmable,
Ne peut-on pas aimer
Ce que l'on trouve aimable?

Hélas! que vous êtes heureux,
Innocents animaux, de vivre sans contrainte,
Et de pouvoir suivre sans crainte
Les doux emportements de vos cœurs amoureux[4] *!*

Hélas! petits oiseaux, que vous êtes heureux
De ne sentir nulle contrainte,
Et de pouvoir suivre sans crainte
Les doux emportements de vos cœurs amoureux[5] *!*

1. Avec ce vers finit une première reprise.
2. *Le* est omis dans les éditions de 1682, 84 A, 92.
3. Ces deux derniers vers sont répétés dans le chant, et suivis de la reprise de la ritournelle qui a précédé l'air.
4. Ce quatrain, auquel le musicien a préféré le suivant, ne se lit pas dans la copie de la partition.
5. Après avoir cité quelques vers (131-140) des *Imprécations* attribuées à

Mais le sommeil sur ma paupière
Verse de ses pavots l'agréable fraîcheur;
Donnons-nous à lui toute entière :
Nous n'avons point de loi sévère
Qui défende à nos sens d'en goûter la douceur.[1]

Valérius Caton, où la même pensée a été développée (voyez au tome II des *Poetæ latini minores* de Lemaire, p. 83 et 84), Auger en rapproche le passage suivant des *Bergeries* de Racan, puis d'autres passages de Mme Deshoulières et de la Fontaine, qu'on pourrait, si ce n'était un lieu commun venant si naturellement de lui-même à la pensée, regarder comme des réminiscences soit de la pastorale de Racan, soit de cette plainte même de Caliste :

Petits oiseaux des bois, que vous êtes heureux
De plaindre librement vos tourments amoureux!
Les vallons, les rochers, les forêts et les plaines
Savent également vos plaisirs et vos peines;
Votre innocente amour ne fuit point la clarté;
Tout le monde est pour vous un lieu de liberté.
Mais ce cruel honneur, ce fléau[a] de notre vie,
Sous de si dures lois la retient asservie,
Qu'au plus fort des ennuis que je souffre en aimant
J'ai honte de le dire aux rochers seulement.
(Racan, *les Bergeries*, 1625, acte I, scène III, tome I, p. 33, de l'édition de MM. de Latour.)

Hélas! petits moutons, que vous êtes heureux!
Vous paissez dans nos champs sans souci, sans alarmes,
Aussitôt aimés qu'amoureux!
On ne vous force point à répandre des larmes;
Vous ne formez jamais d'inutiles desirs;
Dans vos tranquilles cœurs l'amour suit la nature;
Sans ressentir ses maux vous avez ses plaisirs.
(*Poésies* de Mme Deshoulières, 1688 : *les Moutons*, idylle, au début.)

Que notre sort est différent du vôtre,
Petits oiseaux qui me charmez!
Voulez-vous aimer, vous aimez.
(*Ibidem : les Oiseaux*, idylle, vers le milieu.)

Que vous êtes heureux, troupeaux! vous ne songez
Qu'à satisfaire vos envies.
Si l'amour vous contraint d'oublier les prairies,
Vos feux sont bientôt soulagés.
(La Fontaine, *Galatée*, opéra inachevé de 1682, acte II, scène I.)

1. Elle s'endort sur un lit de gazon. (1734.)

[a] On a déjà deux fois rencontré, dans les citations du commentaire, cette prononciation de *fléau* en une syllabe (*éau* formant diphthongue) : tome III, p. 141, et tome V, p. 278.

SCÈNE IV.

CALISTE, endormie[1], TIRCIS, LYCASTE, MÉNANDRE.

TIRCIS.

Vers ma belle ennemie
Portons sans bruit nos pas,
Et ne réveillons pas
Sa rigueur endormie.

TOUS TROIS.

Dormez, dormez, beaux yeux, adorables vainqueurs,
Et goûtez le repos[2] que vous ôtez aux cœurs;
Dormez, dormez, beaux yeux[3].

TIRCIS.

Silence, petits oiseaux;
Vents, n'agitez nulle chose;
Coulez doucement, ruisseaux:
C'est Caliste qui repose[4].

TOUS TROIS.

Dormez, dormez, beaux yeux, adorables vainqueurs,
Et goûtez le repos que vous ôtez aux cœurs;
Dormez, dormez, beaux yeux[5].

1. Le premier personnage : « CALISTE, *endormie,* » est omis, à cet en-tête, dans les éditions de 1682, 84 A, 94 B.

2. Dans ce trio, le premier vers entier, puis le premier hémistiche du second sont répétés.

3. Cette répétition :

Dormez, dormez, beaux yeux,

n'a point été mise en musique ici, et n'est point, ici ni sept vers plus bas, dans l'édition de 1734.

4. Les deux derniers vers sont répétés dans le chant.

5. Cette fois, au lieu du couplet qu'on vient de relire, la partition donne les paroles suivantes, dont les nombreuses répétitions sont à peu près les mêmes pour les trois voix : « Dormez (*ter*) beaux yeux, dormez, dormez beaux yeux (*ter* tout ce dernier hémistiche), dormez beaux yeux, dormez beaux yeux, dormez (*quater*) beaux yeux. »

CALISTE[1].

Ah! quelle peine extrême!
Suivre partout mes pas?

TIRCIS.

Que voulez-vous qu'on suive, hélas!
Que ce qu'on aime?

CALISTE.

Berger, que voulez-vous?

TIRCIS.

Mourir, belle Bergère,
Mourir à vos genoux,
Et finir ma misère.
Puisque en vain à vos pieds on me voit soupirer,
Il y faut expirer.

CALISTE.

Ah! Tircis, ôtez-vous, j'ai peur que dans ce jour
La pitié dans mon cœur n'introduise l'amour.

LYCASTE et MÉNANDRE, l'un après l'autre[2].

Soit amour, soit pitié,
Il sied bien d'être tendre;
C'est par trop vous défendre :
Bergère, il faut se rendre
A sa longue amitié :
Soit amour, soit pitié,
Il sied bien d'être tendre.

CALISTE[3].

C'est trop, c'est trop de rigueur :
J'ai maltraité votre ardeur,
Chérissant votre personne;

1. CALISTE, *en se réveillant, à Tircis.* (1734.)

2. LYCASTE *et* MÉNANDRE *ensemble.* (*Ibidem.*) Cette indication de 1734 est conforme à la copie de la partition, d'après laquelle Lycaste et Ménandre chantent ici en duo.

3. CALISTE, *à Tircis.* (*Ibidem.*)

Vengez-vous de mon cœur :
Tircis, je vous le donne.

TIRCIS.

O Ciel ! Bergers ! Caliste ! Ah ! je suis hors de moi.
Si l'on meurt de plaisir, je dois perdre la vie.

LYCASTE.

Digne prix de ta foi !

MÉNANDRE.

O sort digne d'envie !

SCÈNE V.

DEUX SATYRES, TIRCIS, LYCASTE, CALISTE, MÉNANDRE [1].

PREMIER SATYRE [2].

Quoi ? tu me fuis [3], ingrate, et je te vois ici
De ce berger à moi faire une préférence ?

DEUXIÈME SATYRE.

Quoi ? mes soins n'ont rien pu sur ton indifférence,
Et pour ce langoureux ton cœur s'est adouci ?

CALISTE.

Le destin le veut ainsi ;
Prenez tous deux patience.

PREMIER SATYRE [4].

Aux amants [5] qu'on pousse à bout
L'amour fait verser des larmes ;
Mais ce n'est pas notre goût,

1. « MÉNANDRE » est omis, par mégarde sans doute, dans tous nos textes, sauf 1734.

2. PREMIER SATYRE, *à Caliste.* (1734.)

3. Dans l'exemplaire non corrigé du livret : « *Quoi que tu me fuis* ».

4. « Un Satyre. » (*Copie de la Partition.*)

5. *Aimants*, pour *amants*, dans les éditions de 1682, 84 A ; faute corrigée dans les éditions suivantes.

Et la bouteille a des charmes
Qui nous consolent de tout[1].

DEUXIÈME SATYRE[2].

Notre amour n'a pas toujours
Tout le bonheur qu'il desire;
Mais nous avons un secours,
Et le bon vin nous fait rire,
Quand on rit de nos amours.

TOUS.

Champêtres Divinités,
Faunes, Dryades, sortez
De vos paisibles retraites[3]*;*
Mêlez vos pas à nos sons,
Et tracez sur les herbettes
L'image de nos chansons[4].

En[5] même temps, six Dryades et six Faunes sortent de leurs demeures, et font ensemble une danse agréable, qui, s'ouvrant tout d'un coup, laisse voir un Berger et une Bergère, qui font en musique une petite scène d'un dépit amoureux.

1. Les deux derniers vers sont repris par le Satyre.

2. Les paroles qui suivent d'un second couplet manquent à la copie de la partition; mais elles se lisent dans la partition imprimée des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*.

3. Ces trois vers sont dits d'abord par un dessus seul, puis redits par Tous (à quatre voix); il en est de même des trois vers suivants.

4. Sur une parodie de ces derniers vers que fit, dit-on, Bensserade, et sur toute une historiette à laquelle elle donna lieu, voyez ci-dessus la *Notice*, p. 356 et suivantes.

5. Dans le livret, rien ne sépare des vers ces lignes de prose, non plus que celles de la page 432. Les éditions de 1682, 84 A, 94 B font suivre le sizain de ce titre : « PREMIÈRE ENTRÉE DE BALLET. — L'édition de 1734 a tout cet intitulé :

SCÈNE VI.

CALISTE, TIRCIS, LYCASTE, MÉNANDRE, FAUNES, DRYADES.

Première entrée de ballet.

Danse des Faunes et des Dryades.

DÉPIT AMOUREUX[1].

CLIMÈNE, PHILINTE[2].

PHILINTE.

Quand je [3] plaisois à tes yeux,
J'étois content de ma vie,
Et ne voyois Roi ni Dieux[4]
Dont le sort me fît envie.

CLIMÈNE.

Lors qu'à toute autre personne[5]
Me préféroit ton ardeur,
J'aurois quitté la couronne
Pour régner dessus ton cœur.

1. Il n'est pas étonnant de trouver Molière parmi les traducteurs de la charmante ode d'Horace[a] :

Donec gratus eram tibi.

Elle l'avait frappé et inspiré de bonne heure. Il y avait découvert le germe de cette délicieuse scène de brouillerie et de raccommodement d'où la comédie du *Dépit amoureux* tire son nom et son principal mérite, et qu'il a répétée, avec une admirable variété, dans *Tartuffe* et dans *le Bourgeois gentilhomme*. Il est à noter que l'imitation qu'on *va* lire porte le même titre que la pièce où l'original parut développe pour la première fois par Molière. (*Note d'Auger.*)

2. Ce dialogue en musique et le chœur qui lui succède ont été intercalés, en 1672, par Quinault et Lulli dans l'acte II de leur pastorale des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus :* voyez encore ci-après, p. 471.

3. SCÈNE VII.

CLIMÈNE, PHILINTE, CALISTE, TIRCIS, LYCASTE, MÉNANDRE, FAUNES, DRYADES.

PHILINTE.

Quand je. (1734.)

4. *Et ne voyois Rois ni Dieux.* (*Partition* et 1734.)

5. Dans les deux exemplaires du livret : « *Lorsque tout* (sic) *autre personne* », faute évidente.

[a] La IX[e] du livre III. D'autres imitations célèbres, tentées depuis Molière, sont indiquées ci-dessus à la *Notice*, p. 372 et 373. Nous ne renverrons pas le lecteur à un dialogue en parodie, d'Arlequin et de Colombine, qui se trouve dans *la Fille de bon sens* de Palaprat (1692, acte II, scène VI : la pièce est insérée au tome IV, 1700, du *Théâtre italien* de Gherardi).

PHILINTE.

Une autre[1] *a guéri mon âme*
Des feux que j'avois pour toi.

CLIMÈNE.

Un autre a vengé ma flamme
Des foiblesses de ta foi.

PHILINTE.

Cloris, qu'on vante si fort,
M'aime[2] *d'une ardeur fidèle;*
Si ses yeux vouloient ma mort,
Je mourrois content pour elle[3].

CLIMÈNE.

Myrtil, si digne d'envie,
Me chérit plus que le jour,
Et moi je perdrois la vie
Pour lui montrer mon amour[4].

PHILINTE.

Mais si d'une douce ardeur
Quelque renaissante trace
Chassoit Cloris de mon cœur
Pour te remettre en sa place...?

CLIMÈNE.

Bien qu'avec pleine tendresse
Myrtil me puisse chérir,
Avec toi, je le confesse,
Je voudrois[5] *vivre et mourir.*

TOUS DEUX ensemble.

Ah! plus que jamais aimons-nous[6],

1. *Un autre*, au lieu d'*une autre*, dans tous nos textes (sauf 1697, 1710, 18), par erreur probablement: voyez toutefois au tome I, p. 438, note 2.

2. *Même*, pour *m'aime*, dans les deux exemplaires du livret et dans les éditions de 1682, 84 A, 92, 94 B.

3. Philinte redit les deux derniers vers et chaque fois répète : « Je mourrois ».

4. Climène à son tour redit les deux derniers vers.

5. « Je voudrois » est répété dans le chant.

6. Ils chantent deux fois ce vers en y répétant « Ah! » et la seconde fois

Et vivons et mourons en des liens si doux.

TOUS LES ACTEURS DE LA COMÉDIE chantent[1].

Amants, que vos querelles
Sont aimables et belles!
Qu'on y voit succéder
De plaisirs, de tendresse!
Querellez-vous sans cesse
Pour vous raccommoder[2].
Amants[3], *que vos querelles*
Sont aimables et belles, etc.[4]

Les Faunes et les Dryades recommencent leur danse, que les Bergères et Bergers musiciens entremêlent de leurs chansons, tandis que trois petites Dryades et trois petits Faunes font paroître[5], dans l'enfoncement du théâtre, tout ce qui se passe sur le devant.[6]

LES BERGERS ET BERGÈRES[7].

Jouissons, jouissons[8] *des plaisirs innocents*

ils font une triple répétition de « aimons-nous ». Ils disent ensuite quatre fois le vers suivant, avec répétition, la première et les deux dernières fois, du premier hémistiche entier; la seconde fois, le ténor y répète « et mourons ».

1. Tous les acteurs de la Pastorale. (1734.)

2. Il y a dans le chant répétition de ces deux derniers vers.

3. Ce refrain ou ce commencement de répétition du couplet :

Amants...,

n'est pas dans l'édition de 1734.

4. Il est probable, d'après cet *et cætera*, que cet ensemble se chantait au moins deux fois; mais (l'imprimé des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* l'indique) on s'arrêtait finalement, non sur le sixième vers, mais sur le second, où se termine une première partie du morceau reprise ensuite comme conclusion. — Les éditions de 1682, 84 A, 94 B font suivre les deux vers repris de ce titre :

DEUXIÈME ENTRÉE DE BALLET.

5. Font voir, imitent.

6. *II. Entrée de ballet.*

Les Faunes et les Dryades recommencent leurs danses, tandis que trois petites Dryades et trois petits Faunes font paroître, dans l'enfoncement du théâtre, tout ce qui se passe sur le devant. Ces danses sont entremêlées des chansons des bergers. (1734.)

7. Chœur de bergers et de bergères. (*Ibidem.*) — D'après la partition, deux Bergères chantent seules ce Rondeau, qu'ont d'abord fait entendre les flûtes, les hautbois et les violons de l'orchestre.

8. Le second dessus n'a pas, dans le chant, à répéter ce mot.

Dont les feux de l'amour savent charmer nos sens.

Des grandeurs, qui voudra se soucie :
Tous ces honneurs dont on a tant d'envie
Ont des chagrins qui sont trop cuisants[1].
Jouissons, jouissons des plaisirs innocents
Dont les feux de l'amour savent charmer nos sens.

En aimant, tout nous plaît dans la vie ;
Deux cœurs unis de leur sort sont contents ;
Cette ardeur, de plaisirs suivie,
De tous nos jours fait d'éternels printemps :
Jouissons, jouissons des plaisirs innocents
Dont les feux de l'amour savent charmer nos sens.[2]

Six Dryades : Les sieurs Arnald, Noblet, Lestang, Favier le cadet, Foignard l'aîné et Isaac;

Six Faunes : MM. Beauchamp, Saint-André, Magny, Joubert, Favier l'aîné et Mayeu;

Un Berger musicien : M. Blondel;
Une Bergère musicienne : Mlle de Saint-Christophe[3];

Trois petites Dryades[4] : Les sieurs Bouilland, Vaignard et Thibauld;

Trois petits Faunes : Les sieurs la Montagne, Dalusseau et Foignard.

1. *Qui sont vieillissants.* (1682, 84 A, 94 B.)
2. *Fin du troisième intermède.* (1734.)
3. Voyez ci-dessus, p. 420, note 2.
4. Dans l'exemplaire non corrigé du livret : « Trois petits Dryades ».

ACTE III.

SCÈNE PREMIÈRE.

ARISTIONE, IPHICRATE, TIMOCLÈS, ANAXARQUE, CLITIDAS, ÉRIPHILE, SOSTRATE, SUITE[1].

ARISTIONE.

Les mêmes paroles toujours se présentent à dire, il faut toujours s'écrier : « Voilà qui est admirable, il ne se peut rien de plus beau, cela passe tout ce qu'on a jamais vu. »

TIMOCLÈS.

C'est donner de trop grandes paroles, Madame, à de petites bagatelles.

ARISTIONE.

Des bagatelles comme celles-là peuvent occuper agréablement les plus sérieuses personnes. En vérité, ma fille, vous êtes bien obligée à ces Princes, et vous ne sauriez assez reconnoître tous les soins qu'ils prennent pour vous.

ÉRIPHILE.

J'en ai, Madame, tout le ressentiment[2] qu'il est possible[3].

1. ARISTIONE, IPHICRATE, TIMOCLÈS, ANAXARQUE, ÉRIPHILE, SOSTRATE, CLITIDAS. (1734.)

2. *Ressentiment*, pris au même sens de souvenir reconnaissant, gratitude, a été relevé ci-dessus, p. 398, note 4.

3. Voyez ci-après, p. 462, note 2.

ARISTIONE.

Cependant vous les faites longtemps languir sur ce qu'ils attendent de vous. J'ai promis de ne vous point contraindre; mais leur amour vous presse de vous déclarer, et de ne plus traîner en longueur la récompense de leurs services[1]. J'ai chargé Sostrate d'apprendre doucement de vous les sentiments de votre cœur, et je ne sais pas s'il a commencé à s'acquitter de cette commission.

ÉRIPHILE.

Oui, Madame. Mais il me semble que je ne puis assez reculer ce choix dont on me presse, et que je ne saurois le faire sans mériter quelque blâme. Je me sens également obligée à l'amour, aux empressements, aux services de ces deux Princes, et je trouve une espèce d'injustice bien grande à me montrer ingrate ou vers l'un, ou vers l'autre[2], par le refus qu'il m'en faudra faire dans la préférence de son rival.

IPHICRATE.

Cela s'appelle, Madame, un fort honnête compliment pour nous refuser tous deux.

ARISTIONE.

Ce scrupule, ma fille, ne doit point vous inquiéter, et ces Princes tous deux se sont soumis il y a longtemps à la préférence que pourra faire votre inclination.

ÉRIPHILE.

L'inclination, Madame, est fort sujette à se tromper, et des yeux désintéressés sont beaucoup plus capables de faire un juste choix.

1. Le mot revient au couplet suivant, avec le même sens de *soins*, de *complaisances*, d'*attentions*.

2. Sur cet emploi, si fréquent dans Molière, de la préposition *vers*, au sens d'*envers*, voyez tome IV, p. 525, note 4.

ARISTIONE.

Vous savez que je suis engagée de parole à ne rien prononcer là-dessus, et, parmi ces deux Princes, votre inclination ne peut point se tromper et faire un choix qui soit mauvais.

ÉRIPHILE.

Pour ne point violenter votre parole, ni mon scrupule, agréez, Madame, un moyen que j'ose proposer.

ARISTIONE.

Quoi, ma fille ?

ÉRIPHILE.

Que Sostrate décide de cette préférence. Vous l'avez pris pour découvrir le secret de mon cœur : souffrez que je le prenne pour me tirer de l'embarras où je me trouve.

ARISTIONE.

J'estime tant Sostrate que, soit que vous vouliez vous servir de lui pour expliquer vos sentiments, ou soit que[1] vous vous en remettiez absolument à sa conduite, je fais, dis-je, tant d'estime de sa vertu et de son jugement, que je consens, de tout mon cœur, à la proposition que vous me faites.

IPHICRATE.

C'est à dire, Madame, qu'il nous faut faire notre cour à Sostrate[2] ?

SOSTRATE.

Non, Seigneur, vous n'aurez point de cour à me faire, et, avec tout le respect que je dois aux Princesses, je renonce à la gloire où elles veulent m'élever.

ARISTIONE.

D'où vient cela, Sostrate ?

1. Ce pléonasme d'*ou soit que* est condamné par Vaugelas (p. 24 de l'édition de 1670) ; mais voyez la Remarque 2 de Littré à Sorr.

2. Une situation semblable, qui s'était déjà vue dans le *Don Sanche* de Corneille, a été indiquée à la *Notice*, p. 366.

SOSTRATE.

J'ai des raisons, Madame, qui ne permettent pas[1] que je reçoive l'honneur que vous me présentez.

IPHICRATE.

Craignez-vous, Sostrate, de vous faire un ennemi ?

SOSTRATE.

Je craindrois peu, Seigneur, les ennemis que je pourrois me faire en obéissant à mes souveraines.

TIMOCLÈS.

Par quelle raison donc refusez-vous d'accepter le pouvoir qu'on vous donne, et de vous acquérir l'amitié d'un Prince qui vous devroit tout son bonheur ?

SOSTRATE.

Par la raison que je ne suis pas en état d'accorder à ce Prince ce qu'il souhaiteroit de moi.

IPHICRATE.

Quelle pourroit être cette raison ?

SOSTRATE.

Pourquoi me tant presser là-dessus ? Peut-être ai-je, Seigneur, quelque intérêt secret qui s'oppose aux prétentions de votre amour. Peut-être ai-je un ami qui brûle, sans oser le dire, d'une flamme respectueuse pour les charmes divins dont vous êtes épris ; peut-être cet ami me fait-il tous les jours confidence de son martyre, qu'il se plaint à moi tous les jours des rigueurs de sa destinée, et regarde l'hymen de la Princesse ainsi que l'arrêt redoutable qui le doit pousser au tombeau. Et si cela étoit, Seigneur, seroit-il raisonnable que ce fût de ma main qu'il reçût le coup de sa mort ?

IPHICRATE.

Vous auriez bien la mine, Sostrate, d'être vous-même cet ami dont vous prenez les intérêts.

1. Qui ne me permettent pas. (1734.)

SOSTRATE.

Ne cherchez point, de grâce, à me rendre odieux aux personnes qui vous écoutent : je sais me connoître, Seigneur, et les malheureux comme moi n'ignorent pas jusques où[1] leur fortune leur permet d'aspirer.

ARISTIONE.

Laissons cela : nous trouverons moyen de terminer l'irrésolution de ma fille.

ANAXARQUE.

En est-il un meilleur, Madame, pour terminer les choses au contentement de tout le monde, que les lumières que le Ciel peut donner sur ce mariage? J'ai commencé, comme je vous ai dit, à jeter pour cela les figures mystérieuses que notre art nous enseigne, et j'espère vous faire voir tantôt ce que l'avenir garde à cette union souhaitée. Après cela pourra-t-on balancer encore? La gloire et les prospérités que le Ciel promettra ou à l'un ou à l'autre choix ne seront-elles pas suffisantes pour le déterminer, et celui qui sera exclus pourra-t-il s'offenser quand ce sera le Ciel qui décidera cette préférence?

IPHICRATE.

Pour moi, je m'y soumets entièrement, et je déclare que cette voie me semble la plus raisonnable.

TIMOCLÈS.

Je suis de même avis, et le Ciel ne sauroit rien faire où je ne souscrive sans répugnance.

ÉRIPHILE.

Mais, Seigneur Anaxarque, voyez-vous si clair dans les destinées, que vous ne vous trompiez jamais, et ces prospérités et cette gloire que vous dites que le Ciel nous promet, qui en sera caution, je vous prie?

1. Jusqu'où. (1730, 34.)

ARISTIONE.

Ma fille, vous avez une petite incrédulité qui ne vous quitte point.

ANAXARQUE.

Les épreuves, Madame, que tout le monde a vues de l'infaillibilité de mes prédictions[1] sont les cautions suffisantes des promesses que je puis faire. Mais enfin, quand je vous aurai fait voir ce que le Ciel vous marque, vous vous réglerez là-dessus, à votre fantaisie, et ce sera à vous à prendre la fortune de l'un ou de l'autre choix.

ÉRIPHILE.

Le Ciel, Anaxarque, me marquera les deux fortunes qui m'attendent?

ANAXARQUE.

Oui, Madame, les félicités qui vous suivront, si vous épousez l'un, et les disgrâces qui vous accompagneront, si vous épousez l'autre.

ÉRIPHILE.

Mais comme il est impossible que je les épouse tous deux, il faut donc qu'on trouve écrit dans le Ciel, non-seulement ce qui doit arriver, mais aussi ce qui ne doit pas arriver.

CLITIDAS[2].

Voilà mon astrologue embarrassé.

ANAXARQUE.

Il faudroit vous faire, Madame, une longue discussion des principes de l'astrologie pour vous faire comprendre cela.

CLITIDAS.

Bien répondu. Madame, je ne dis point de mal de

1. *Épreuve* ici se rapproche beaucoup de *preuve*. Comparez ci-après, p. 454, à la scène v de l'acte IV.

2. CLITIDAS, *à part.* (1734.)

l'astrologie : l'astrologie est une belle chose, et le seigneur Anaxarque est un grand homme.

IPHICRATE.

La vérité de l'astrologie est une chose incontestable, et il n'y a personne qui puisse disputer contre la certitude de ses prédictions.

CLITIDAS.

Assurément.

TIMOCLÈS.

Je suis assez incrédule pour quantité de choses ; mais, pour ce qui est de l'astrologie, il n'y a rien de plus sûr et de plus constant que le succès[1] des horoscopes qu'elle tire.

CLITIDAS.

Ce sont des choses les plus claires du monde.

IPHICRATE.

Cent aventures prédites arrivent tous les jours, qui convainquent les plus opiniâtres.

CLITIDAS.

Il est vrai.

TIMOCLÈS.

Peut-on contester sur cette matière les incidents célèbres dont les histoires nous font foi?

CLITIDAS.

Il faut n'avoir pas le sens commun. Le moyen de contester ce qui est moulé[2] ?

ARISTIONE.

Sostrate n'en dit mot : quel est son sentiment là-dessus?

1. La confirmation par l'événement, la réalisation.

2. C'est-à-dire, dans l'acception ordinaire (où du reste Molière voulait bien que le mot fût pris par les spectateurs), « ce qui est imprimé[a] » ; mais ici, d'une manière plus générale, « ce qui est dans les livres », extension de sens bien légitime, et dont on pourrait dire, si l'on supposait que Molière ait eu souci d'éviter l'anachronisme, qu'elle paraît surtout fort naturelle quand

[a] Voyez tome VI, p. 567 et note 1.

SOSTRATE.

Madame, tous les esprits ne sont pas nés avec les qualités qu'il faut pour la délicatesse de ces belles sciences qu'on nomme curieuses[1], et il y en a de si matériels, qu'ils ne peuvent aucunement comprendre ce que d'autres conçoivent le plus facilement du monde. Il n'est rien de plus agréable, Madame, que toutes les grandes promesses de ces connoissances sublimes. Transformer tout en or[2], faire vivre éternellement, guérir par des paroles, se faire aimer de qui l'on veut, savoir tous les secrets de l'avenir, faire descendre, comme on veut, du ciel sur des métaux des impressions de bonheur[3], commander aux démons, se faire des armées invisibles et des soldats invulnérables : tout cela est charmant, sans doute ; et il y a des gens qui n'ont aucune peine à en comprendre la possibilité : cela leur est le plus aisé du monde à concevoir. Mais pour moi, je vous

on songe à l'écriture si régulière de beaucoup d'anciens manuscrits, parfois plus belle que l'impression.

1. Littré, au mot CURIEUX, 6°, définit bien cette expression, dans laquelle l'adjectif prend le sens de digne de curiosité, objet de curiosité : « *Sciences curieuses* se disait de celles qui, étant connues de peu de personnes, avaient des secrets particuliers. »

2. Ce trait s'applique à ces « souffleurs » que la Fontaine aussi avait associés aux astrologues pour les honnir, et les bannir « tout d'un temps » des cours de l'Europe : voyez la fable XIII du livre II (1668), *l'Astrologue...*, vers 39-42.

3. Il s'agit ici de certains talismans, dont M. Ferdinand Denis parle en ces termes (p. 31), dans son intéressant *Précis de l'histoire et tableau analytique et critique des Sciences occultes* (inséré au tome V, 1re partie, 1830, de l'*Encyclopédie portative*) : « Le talisman du moyen âge offrait ordinairement l'image d'un signe céleste, gravé ou ciselé, après plusieurs formules préparatoires, sur une pierre sympathique, ou sur un métal correspondant, par sa nature, à l'astre sous la protection duquel on voulait être. C'est ainsi que le talisman du soleil doit être d'or, tandis que celui de la lune est d'argent. » Clitandre, dans *l'Amour médecin* (acte III, scène V, tome V, p. 343 et 344), se vante de guérir « par des paroles, par des sons, par des lettres, par des talismans, et par des anneaux constellés. » Ces anneaux sont évidemment une variété des amulettes astrologiques auxquelles Sostrate fait allusion.

avoue que mon esprit grossier a quelque peine à le comprendre et à le croire, et j'ai toujours trouvé cela trop beau[1] pour être véritable. Toutes ces belles raisons de sympathie, de force magnétique et de vertu occulte[2], sont si subtiles et délicates, qu'elles échappent à mon sens matériel, et, sans parler du reste, jamais il n'a été en ma puissance de concevoir comme on trouve écrit dans le ciel jusqu'aux plus petites particularités de la fortune du moindre homme. Quel rapport, quel commerce, quelle correspondance peut-il y avoir entre nous et des globes éloignés de notre terre d'une distance si effroyable[3]? et d'où cette belle science enfin peut-elle[4] être venue aux hommes? Quel dieu l'a révélée, ou quelle expérience l'a pu former de l'observation de ce grand nombre d'astres qu'on n'a pu voir encore deux fois dans la même disposition?

1. Et j'ai trouvé cela trop beau. (1734.)

2. Le magnétisme, pour certains médecins alchimistes, dit Littré d'après le *Dictionnaire de Trévoux*, désignait « une espèce de sympathie occulte. La guérison par le magnétisme s'effectuait en appliquant au sang tiré du malade les remèdes qui devaient opérer sur la masse entière du sang. » — « Il y a ici, mande Mme de Scudery à Bussy en 1677[a], un abbé qui fait grand bruit, qui guérit par les sympathies.... Il ne panse pour toutes maladies que les excréments, le sang ou la salive, selon les maux. On dit qu'il guérit force gens. » Sur une certaine *poudre de sympathie* et l'étrange emploi qui en était fait, voyez une note de Monmerqué à la page 342 du tome VII de Mme de Sévigné. La marquise même, dans ses lettres de janvier et février 1685 (tome VII, p. 342 et suivantes), ne semble pas en parler, ou plutôt y faire allusion, d'un ton bien sérieux; mais voyez ce qu'elle dit (même tome, p. 387, 397, 406) de l'effet sympathique de certaines herbes qu'après leur application sur les plaies les capucins de Rennes recommandaient de faire amollir en terre. A la scène IV de l'acte II du *Médecin malgré lui* (tome VI, p. 89 et 90) Molière s'est déjà moqué de ce mystère de la « vertu sympathique. »

3. Comparez les vers 71 et suivants de *l'Horoscope* de la Fontaine (fable XVI du livre VIII, 1678).

4. *Elle* est omis dans la première édition (1682) et dans celles de 1684 A, 94 B, 97. — En peut être venue. (1692.)

[a] *Correspondance de Bussy Rabutin*, édition de M. L. Lalanne, tome III, p. 398.

ANAXARQUE.

Il ne sera pas difficile de vous le faire concevoir.

SOSTRATE.

Vous serez plus habile que tous les autres.

CLITIDAS.

Il vous fera une discussion de tout cela quand vous voudrez.

IPHICRATE[1].

Si vous ne comprenez pas les choses, au moins les pouvez-vous croire, sur ce que l'on voit[2] tous les jours.

SOSTRATE.

Comme mon sens est si grossier, qu'il n'a pu rien comprendre, mes yeux aussi sont si malheureux, qu'ils n'ont jamais rien vu.

IPHICRATE.

Pour moi, j'ai vu, et des choses tout à fait convaincantes.

TIMOCLÈS.

Et moi aussi.

SOSTRATE.

Comme vous avez vu, vous faites bien de croire, et il faut que vos yeux soient faits autrement que les miens.

IPHICRATE.

Mais enfin la Princesse croit à l'astrologie, et il me semble qu'on y peut bien croire après elle. Est-ce que Madame, Sostrate, n'a pas de l'esprit et du sens?

SOSTRATE.

Seigneur, la question est un peu violente. L'esprit de la Princesse n'est pas une règle pour le mien, et son intelligence peut l'élever à des lumières où mon sens ne peut pas atteindre[3].

1. CLITIDAS, *à Sostrate.* Il vous, etc. IPHICRATE, *à Sostrate.* (1734.)
2. D'après ce que l'on voit.
3. Ne peut atteindre. (1734.)

ARISTIONE.

Non, Sostrate, je ne vous dirai rien sur quantité de choses auxquelles je ne donne guère plus de créance que vous. Mais pour l'astrologie, on m'a dit et fait voir des choses si positives, que je ne la puis mettre en doute.

SOSTRATE.

Madame, je n'ai rien à répondre à cela.

ARISTIONE.

Quittons ce discours, et qu'on nous laisse un moment. Dressons notre promenade [1], ma fille, vers cette belle grotte où j'ai promis d'aller. Des galanteries à chaque pas!

1. L'exemple suivant de la Fontaine, cité par Génin, prouve mieux encore que celui de Vaugelas, recueilli dans le *Dictionnaire de Littré*, que *dresser* était d'un usage ordinaire dans le sens de *diriger*. « Elle dressa donc ses pas vers le lieu où elle avoit vu cette fumée. » (*Psyché*, 1669, livre II[d], tome III, p. 98, de l'édition de M. Marty-Laveaux.)

FIN DU TROISIÈME ACTE.

QUATRIÈME INTERMÈDE.

Le théâtre représente une grotte, où les Princesses vont se promener, et dans le temps qu'elles y entrent, huit Statues, portant chacune un flambeau à la main, font une danse variée de plusieurs belles attitudes où elles demeurent par intervalles.

Huit Statues : MM. Dolivet, le Chantre, Saint-André, Magny, Lestang, Foignard l'aîné, Dolivet fils et Foignard le cadet[1].

1. Huit Statues, portant chacune deux flambeaux à leurs mains, sortent de leurs niches et font une danse variée de plusieurs figures et de plusieurs belles attitudes où elles demeurent par intervalles. Entrée de ballet *de huit Statues*. (1682, 84 A, 94 B.)
— *Le théâtre représente une grotte.*

ENTRÉE DE BALLET.

Huit Statues, portant chacune deux flambeaux, font une danse variée de plusieurs figures et de plusieurs attitudes où elles demeurent par intervalles.

Fin du quatrième intermède. (1734.)

ACTE IV.

SCÈNE PREMIÈRE.

ARISTIONE, ÉRIPHILE.

ARISTIONE.

De qui que cela soit, on ne peut rien de plus galand[1] et de mieux entendu. Ma fille, j'ai voulu me séparer de tout le monde pour vous entretenir, et je veux que vous ne me cachiez rien de la vérité. N'auriez-vous point dans l'âme quelque inclination secrète que vous ne voulez pas nous dire?

ÉRIPHILE.

Moi, Madame?

ARISTIONE.

Parlez à cœur ouvert, ma fille : ce que j'ai fait pour vous mérite bien que vous usiez avec moi de franchise. Tourner vers vous toutes mes pensées, vous préférer à toutes choses, et fermer l'oreille, en l'état où je suis, à toutes les propositions que cent princesses en ma place écouteroient avec bienséance, tout cela vous doit assez persuader que je suis une bonne mère, et que je ne suis pas pour recevoir[2] avec sévérité les ouvertures que vous pourriez me faire de votre cœur.

ÉRIPHILE.

Si j'avois si mal suivi votre exemple que de m'être

1. *Grand*, au lieu de *galand.* (1692.) — Galant. (1730, 33, 34.)
2. Je ne suis pas mère à recevoir : voyez ci-dessus, p. 398, note 1, et ci-après, p. 461.

laissée aller à quelques sentiments d'inclination que j'eusse raison de cacher, j'aurois, Madame, assez de pouvoir sur moi-même pour imposer silence à cette passion, et me mettre en état de ne rien faire voir qui fût indigne de votre sang.

ARISTIONE.

Non, non, ma fille : vous pouvez sans scrupule m'ouvrir vos sentiments. Je n'ai point renfermé votre inclination dans le choix de deux princes : vous pouvez l'étendre où vous voudrez, et le mérite auprès de moi tient un rang si considérable, que je l'égale à tout; et, si vous m'avouez franchement les choses, vous me verrez souscrire sans répugnance au choix qu'aura fait votre cœur.

ÉRIPHILE.

Vous avez des bontés pour moi, Madame, dont je ne puis assez me louer; mais je ne les mettrai point à l'épreuve sur le sujet dont vous me parlez, et tout ce que je leur demande, c'est de ne point presser un mariage où je ne me sens pas encore bien résolue.

ARISTIONE.

Jusqu'ici je vous ai laissée assez maîtresse de tout, et l'impatience des Princes vos amants.... Mais quel bruit est-ce que j'entends? Ah! ma fille, quel spectacle s'offre à nos yeux? Quelque divinité descend ici, et c'est la déesse Vénus qui semble nous vouloir parler.

SCÈNE II.

VÉNUS, accompagnée de quatre petits Amours, dans une machine, ARISTIONE, ÉRIPHILE.

VÉNUS[1].

Princesse, dans tes soins brille un zèle exemplaire,
Qui par les Immortels doit être couronné,
Et pour te voir un gendre illustre et fortuné,
Leur main te veut marquer le choix que tu dois faire:
Ils t'annoncent tous par ma voix
La gloire et les grandeurs, que, par ce digne choix,
Ils feront pour jamais entrer dans ta famille.
De tes difficultés termine donc le cours,
Et pense à donner ta fille
A qui sauvera tes jours.

ARISTIONE.

Ma fille[2], les Dieux imposent silence à tous nos raisonnements. Après cela, nous n'avons plus rien à faire qu'à recevoir ce qu'ils s'apprêtent à nous donner, et vous venez d'entendre distinctement leur volonté. Allons dans le premier temple les assurer de notre obéissance, et leur rendre grâce[3] de leurs bontés.

1. VÉNUS, *à Aristione.* (1734.)

2. SCÈNE III.
ARISTIONE, ÉRIPHILE.
ARISTIONE.
Ma fille. (*Ibidem.*)

3. Grâces. (1730, 34.)

SCÈNE III[1].

ANAXARQUE, CLÉON.

CLÉON.

Voilà la Princesse qui s'en va : ne voulez-vous pas lui parler?

ANAXARQUE.

Attendons que sa fille soit séparée d'elle : c'est un esprit que je redoute, et qui n'est pas de trempe à se laisser mener, ainsi que celui de sa mère. Enfin, mon fils, comme nous venons de voir par cette ouverture, le stratagème a réussi. Notre Vénus a fait des merveilles ; et l'admirable ingénieur qui s'est employé à cet artifice a si bien disposé tout, a coupé avec tant d'adresse le plancher de cette grotte, si bien caché ses fils de fer et tous ses ressorts, si bien ajusté ses lumières et habillé ses personnages, qu'il y a peu de gens qui n'y eussent été trompés. Et comme la princesse Aristione est fort superstitieuse, il ne faut point douter qu'elle ne donne à pleine tête dans[2] cette tromperie. Il y a longtemps, mon fils, que je prépare cette machine, et me voilà tantôt au but de mes prétentions.

CLÉON.

Mais pour lequel des deux princes au moins dressez-vous tout cet artifice[3]?

ANAXARQUE.

Tous deux ont recherché mon assistance, et je leur

1. SCÈNE IV. (1734.)
2. L'expression ne paraît pas commune; elle a pu, dans le sens propre, s'appliquer à la bête qui s'engage dans un piége, dans des filets, de toute a tête, y donne tête baissée.
3. Cette même locution : « dresser un artifice », est au vers 170 du *Misanthrope*.

promets à tous deux la faveur de mon art; mais les présents du prince Iphicrate et les promesses qu'il m'a faites l'emportent de beaucoup sur tout ce qu'a pu faire l'autre. Ainsi ce sera lui qui recevra les effets favorables de tous les ressorts que je fais jouer; et, comme son ambition me devra toute chose, voilà, mon fils, notre fortune faite. Je vais prendre mon temps pour affermir dans son erreur l'esprit de la Princesse, pour la mieux prévenir[1] encore par le rapport que je lui ferai voir adroitement des paroles de Vénus avec les prédictions des figures célestes que je lui dis que j'ai jetées. Va-t'en tenir la main au reste de l'ouvrage, préparer nos six hommes à se bien cacher dans leur barque derrière le rocher, à posément attendre le temps que la princesse Aristione vient tous les soirs se promener seule sur le rivage, à se jeter bien à propos sur elle, ainsi que des corsaires, et donner lieu au prince Iphicrate de lui apporter ce secours qui, sur les paroles du Ciel, doit mettre entre ses mains la princesse Ériphile. Ce prince est averti par moi, et, sur la foi de ma prédiction, il doit se tenir dans ce petit bois qui borde le rivage. Mais sortons de cette grotte : je te dirai en marchant toutes les choses qu'il faut bien observer. Voilà la princesse Ériphile : évitons sa rencontre.

SCÈNE IV.

ERIPHILE, CLÉONICE, SOSTRATE.

ÉRIPHILE.

Hélas! quelle est ma destinée, et qu'ai-je fait aux

1. Pour mieux préoccuper son esprit, y jeter plus de préventions : comparez l'emploi de *prévenu*, tome VI, p. 553, à la scène IV de l'acte II de *George Dandin*.

Dieux pour mériter les soins qu'ils veulent prendre de moi ?

CLÉONICE.

Le voici[1], Madame, que j'ai trouvé, et, à vos premiers ordres, il n'a pas manqué de me suivre.

ÉRIPHILE.

Qu'il approche, Cléonice, et qu'on nous laisse seuls un moment. Sostrate, vous m'aimez[2] ?

SOSTRATE.

Moi, Madame ?

ÉRIPHILE.

Laissons cela, Sostrate : je le sais, je l'approuve, et vous permets de me le dire. Votre passion a paru à mes yeux accompagnée de tout le mérite qui me la pouvoit rendre agréable. Si ce n'étoit le rang où le Ciel m'a fait naître, je puis vous dire que cette passion n'auroit pas été malheureuse, et que cent fois je lui ai souhaité l'appui d'une fortune qui pût mettre pour elle en pleine liberté les secrets sentiments de mon âme. Ce n'est pas, Sostrate, que le mérite seul n'ait à mes yeux tout le prix qu'il doit avoir[3], et que dans mon cœur je ne préfère les vertus qui sont en vous à tous les titres magnifiques dont les autres sont revêtus. Ce n'est pas même que la Princesse ma mère ne m'ait assez laissé la disposition de mes vœux, et je ne doute point, je

1.

SCÈNE V.

ÉRIPHILE, *seule*.

Hélas! etc.

SCÈNE VI.

ÉRIPHILE, CLÉONICE.

CLÉONICE.

Le voici. (1734.)

2. Un moment.

SCÈNE VII.

ÉRIPHILE, SOSTRATE.

ÉRIPHILE.

Sostrate, vous m'aimez? (*Ibidem.*)

3. Qu'il peut avoir. (*Ibidem.*)

SCÈNE V.

CLÉONICE, ÉRIPHILE[1].

CLÉONICE.

Madame, je vous vois l'esprit tout chagrin : vous plaît-il que vos danseurs, qui expriment si bien toutes les passions, vous donnent maintenant quelque épreuve[2] de leur adresse[3] ?

ÉRIPHILE.

Oui, Cléonice, qu'ils fassent tout ce qu'ils voudront, pourvu qu'ils me laissent à mes pensées.

1. SCÈNE VIII.
ÉRIPHILE, CLÉONICE. (1734.)

2. Quelque preuve. (*Ibidem.*)

3. Vous offrent une épreuve de leur adresse, l'occasion de la mettre à l'épreuve; le mot marque en quelque sorte plus de modestie que ne ferait *preuve*. Comparez ci-dessus, p. 439 et note 1.

FIN DU QUATRIÈME ACTE.

CINQUIÈME INTERMÈDE.

Quatre Pantomimes, pour épreuve de leur adresse, ajustent leurs gestes et leurs pas aux inquiétudes de la jeune Princesse.

QUATRE PANTOMIMES : MM. DOLIVET, LE CHANTRE, SAINT-ANDRÉ et MAGNY[1].

1. .... De la jeune princesse Ériphile. — ENTRÉE DE BALLET *de quatre Pantomimes*. (1682, 84 A, 94 B.)

— V. INTERMÈDE.

Entrée de ballet.

Quatre Pantomimes ajustent leurs gestes et leurs pas aux inquiétudes de la Princesse.

Fin du cinquième intermède. (1734.)

ACTE V.

SCÈNE PREMIÈRE.

CLITIDAS, ÉRIPHILE.

CLITIDAS [1].

De quel côté porter mes pas ? où m'aviserai-je d'aller, et en quel lieu puis-je croire que je trouverai maintenant la princesse Ériphile ? Ce n'est pas un petit avantage que d'être le premier à porter une nouvelle. Ah! la voilà. Madame, je vous annonce que le Ciel vient de vous donner l'époux qu'il vous destinoit.

ÉRIPHILE.

Eh! laisse-moi, Clitidas, dans ma sombre mélancolie.

CLITIDAS.

Madame, je vous demande pardon, je pensois faire bien de vous venir dire que le Ciel vient de vous donner Sostrate pour époux; mais, puisque cela vous incommode, je rengaine ma nouvelle, et m'en retourne droit comme je suis venu.

ÉRIPHILE.

Clitidas, holà, Clitidas !

CLITIDAS.

Je vous laisse, Madame, dans votre sombre mélancolie.

1. ÉRIPHILE, CLITIDAS. — CLITIDAS, *faisant semblant de ne point voir Ériphile.* (1734.)

ÉRIPHILE.

Arrête, te dis-je, approche. Que viens-tu me dire ?

CLITIDAS.

Rien, Madame : on a parfois des empressements de venir dire aux grands de certaines choses dont ils ne se soucient pas, et je vous prie de m'excuser.

ÉRIPHILE.

Que tu es cruel !

CLITIDAS.

Une autre fois j'aurai la discrétion de ne vous pas venir interrompre.

ÉRIPHILE.

Ne me tiens point dans l'inquiétude : qu'est-ce que tu viens m'annoncer ?

CLITIDAS.

C'est une bagatelle de Sostrate, Madame, que je vous dirai une autre fois, quand vous ne serez point embarrassée [1].

ÉRIPHILE.

Ne me fais point languir davantage, te dis-je, et m'apprends cette nouvelle.

CLITIDAS.

Vous la voulez savoir, Madame ?

ÉRIPHILE.

Oui, dépêche. Qu'as-tu à me dire de Sostrate ?

CLITIDAS.

Une aventure merveilleuse, où personne ne s'attendoit.

ÉRIPHILE.

Dis-moi vite ce que c'est.

CLITIDAS.

Cela ne troublera-t-il point, Madame, votre sombre mélancolie ?

1. Occupée, empêchée.

ÉRIPHILE.

Ah! parle promptement.

CLITIDAS.

J'ai donc à vous dire, Madame, que la Princesse votre mère passoit presque seule dans la forêt, par ces petites routes qui sont si agréables, lorsqu'un sanglier hideux (ces vilains sangliers-là font toujours du désordre, et l'on devroit les bannir des forêts bien policées), lors, dis-je, qu'un sanglier hideux, poussé, je crois, par des chasseurs, est venu traverser la route où nous étions. Je devrois vous faire peut-être, pour orner mon récit, une description étendue du sanglier dont je parle, mais vous vous en passerez, s'il vous plaît, et je me contenterai de vous dire que c'étoit un fort vilain animal. Il passoit son chemin, et il étoit bon de ne lui rien dire, de ne point chercher de noise avec lui; mais la Princesse a voulu égayer sa dextérité[1], et de son dard, qu'elle lui a lancé un peu mal à propos, ne lui en déplaise, lui a fait au-dessus de l'oreille une assez petite blessure. Le sanglier, mal moriginé[2], s'est impertinemment détourné contre nous; nous étions là deux ou trois misérables qui avons pâli de frayeur; chacun gagnoit son arbre, et la Princesse sans défense demeuroit exposée à la furie de la bête, lorsque Sostrate a paru, comme si les Dieux l'eussent envoyé.

ÉRIPHILE.

Hé bien! Clitidas?

CLITIDAS.

Si mon récit vous ennuie, Madame, je remettrai le reste à une autre fois.

1. Faire un joyeux essai de son adresse, lui donner gaiement carrière

2. Telle est l'orthographe des éditions françaises et étrangères de 1682-1733 : Littré donne un exemple de cette forme à l'*Historique* (quinzième siècle) du mot MORIGÉNER. — Mal morigéné. (1734.) — *Mal morigéné*, ici par plaisanterie, de mœurs mal formées, de caractère mal fait, de fort mauvaises manières.

ÉRIPHILE.

Achève promptement.

CLITIDAS.

Ma foi! c'est promptement, de vrai, que j'achèverai; car un peu de poltronnerie m'a empêché de voir tout le détail de ce combat, et tout ce que je puis vous dire, c'est que, retournant sur la place, nous avons vu le sanglier mort, tout vautré dans son sang, et la Princesse pleine de joie, nommant Sostrate son libérateur et l'époux digne et fortuné que les Dieux lui marquoient pour vous. A ces paroles, j'ai cru que j'en avois assez entendu, et je me suis hâté de vous en venir, avant tous, apporter la nouvelle.

ÉRIPHILE.

Ah! Clitidas, pouvois-tu m'en donner une qui me pût être plus agréable?

CLITIDAS.

Voilà qu'on vient vous trouver.

SCÈNE II.

ARISTIONE, SOSTRATE, ÉRIPHILE, CLITIDAS.

ARISTIONE.

Je vois, ma fille, que vous savez déjà tout ce que nous pourrions vous dire. Vous voyez que les Dieux se sont expliqués bien plus tôt que nous n'eussions pensé; mon péril n'a guère tardé à nous marquer leurs volontés, et l'on connoît assez que ce sont eux qui se sont mêlés de ce choix, puisque le mérite tout seul brille dans cette préférence. Aurez-vous quelque répugnance à récompenser de votre cœur celui à qui je dois la vie, et refuserez-vous Sostrate pour époux?

ÉRIPHILE.

Et de la main des Dieux, et de la vôtre, Madame, je ne puis rien recevoir qui ne me soit fort agréable.

SOSTRATE.

Ciel! n'est-ce point ici quelque songe, tout plein de gloire, dont les Dieux me veuillent flatter, et quelque réveil malheureux ne me replongera-t-il point dans la bassesse de ma fortune?

SCÈNE III.

CLÉONICE, ARISTIONE, SOSTRATE, ÉRIPHILE, CLITIDAS[1].

CLÉONICE.

Madame, je viens vous dire qu'Anaxarque a jusqu'ici abusé l'un et l'autre Prince par l'espérance de ce choix qu'ils poursuivent depuis longtemps, et qu'au bruit qui s'est répandu de votre aventure, ils ont fait éclater tous deux leur ressentiment contre lui, jusque-là que, de paroles en paroles, les choses se sont échauffées, et il en a reçu quelques blessures dont on ne sait pas bien ce qui arrivera. Mais les voici.

1. ARISTIONE, ÉRIPHILE, SOSTRATE, CLÉONICE, CLITIDAS. (1734.)

SCÈNE IV.

IPHICRATE, TIMOCLÈS, CLÉONICE, ARISTIONE, SOSTRATE, ÉRIPHILE, CLITIDAS[1].

ARISTIONE.

Princes, vous agissez tous deux avec une violence bien grande, et si Anaxarque a pu vous offenser, j'étois pour[2] vous en faire justice moi-même.

IPHICRATE.

Et quelle justice, Madame, auriez-vous pu nous faire de lui, si vous la faites si peu à notre rang[3] dans le choix que vous embrassez ?

ARISTIONE.

Ne vous êtes-vous pas soumis l'un et l'autre à ce que pourroient décider ou les ordres du Ciel, ou l'inclination de ma fille ?

TIMOCLÈS.

Oui, Madame, nous nous sommes soumis à ce qu'ils pourroient décider entre le prince Iphicrate et moi, mais non pas à nous voir rebutés tous deux.

ARISTIONE.

Et si chacun de vous a bien pu se résoudre à souffrir une préférence, que vous arrive-t-il à tous deux où vous

1. SCÈNE DERNIÈRE.
ARISTIONE, ÉRIPHILE, IPHICRATE, TIMOCLÈS, SOSTRATE, CLÉONICE, CLITIDAS. (1734.)

2. J'étais femme, j'étais souveraine à... : voyez plus haut, p. 446, note 2.

3. Voyez au tome I, p. 41 du *Lexique de la langue de Mme de Sévigné*, les nombreux exemples où *faire* est employé comme *rendre* dans la locution *faire justice à....* Celui-ci (tome VII, p. 205) est de 1683 : « Vous voyez clairement qu'il n'y a point de famille où l'on fasse plus de justice à votre mérite. Vous la faites à Monsieur de Carcassonne en le louant comme vous faites. »

ne soyez préparés, et que peuvent[1] importer à l'un et à l'autre les intérêts de son rival?

IPHICRATE.

Oui, Madame, il importe. C'est quelque consolation de se voir préférer un homme qui vous est égal, et votre aveuglement est une chose épouvantable.

ARISTIONE.

Prince, je ne veux pas me brouiller avec une personne qui m'a fait tant de grâce que de me dire des douceurs; et je vous prie, avec toute l'honnêteté qu'il m'est possible[2], de donner à votre chagrin[3] un fondement plus raisonnable, de vous souvenir, s'il vous plaît, que Sostrate est revêtu d'un mérite qui s'est fait connoître à toute la Grèce, et que le rang où le Ciel l'élève aujourd'hui va remplir toute la distance qui étoit entre lui et vous.

IPHICRATE.

Oui, oui, Madame, nous nous en souviendrons; mais peut-être aussi vous souviendrez-vous que deux Princes outragés ne sont pas deux ennemis peu redoutables.

TIMOCLÈS.

Peut-être, Madame, qu'on ne goûtera pas longtemps la joie du mépris que l'on fait de nous.

ARISTIONE.

Je pardonne toutes ces menaces aux chagrins d'un

1. Dans les éditions françaises et étrangères de 1682-1733, mais non dans celle de 1734 : « et que peut ». La réponse d'Iphicrate par l'impersonnel : « il importe », explique ce changement de nombre. »

2. Comparez ci-dessus, p. 434 : « J'en ai tout le ressentiment qu'il est possible; » et tome III, p. 157 (dédicace *à Madame*) : « Avec tout le respect qu'il m'est possible. » Il y a un exemple assez remarquable de cette fréquente ellipse de verbe dans ce passage d'une lettre de Mme de Sévigné (tome VII, p. 63, 1680) : « Plût à Dieu que M. de Grignan pût avoir *cette charge!...* c'est la meilleure place pour subsister qu'il est possible. »

3. Dépit, mauvaise humeur : voyez, entre autres exemples analogues, les deux de la scène VI du *Sicilien*, tome VI, p. 249 (et note 2), et p. 250. Le mot revient, au pluriel, dans le couplet suivant d'Aristione.

amour qui se croit offensé, et nous n'en verrons pas avec moins de tranquillité la fête des jeux Pythiens. Allons-y de ce pas, et couronnons par ce pompeux spectacle cette merveilleuse journée.

FIN DU CINQUIÈME ACTE.

SIXIÈME INTERMÈDE,

QUI EST LA SOLENNITÉ DES

JEUX PYTHIENS[1].

Le théâtre est une grande salle[2], en manière d'amphithéâtre, ouverte[3] d'une grande arcade dans le fond, au-dessus de laquelle est une tribune fermée d'un rideau; et dans[4] l'éloignement paroît un autel pour le sacrifice. Six hommes, presque nus, portant[5] chacun une hache sur l'épaule, comme ministres du sacrifice, entrent[6] par le portique, au son des violons, et sont suivis de deux Sacrificateurs musiciens, et d'une Prêtresse musicienne[7].

LA PRÊTRESSE : Mlle HILAIRE[8].

DEUX SACRIFICATEURS : MM. GAYE et LANGEZ.

LA PRÊTRESSE.

Chantez[9], *peuples, chantez, en mille et mille lieux,*
Du dieu que nous servons les brillantes merveilles[10];

1. VI. INTERMÈDE.
FÊTE DES JEUX PYTHIENS. (1734.)
— Voyez ci-dessus, p. 380, note 3.

2. Le théâtre représente une grande salle. (1734.)

3. Ouvert. (1682, 84 A, 94 B.) — D'amphithéâtre, avec une grande arcade. (1734.)

4. D'un rideau. Dans. (1734.)

5. Six hommes, habillés comme s'ils étoient presque nus, portant. (1682, 84 A, 94 B.) — Six ministres du sacrifice, habillés comme, etc. (1734.)

6. Sur l'épaule, entrent. (*Ibidem.*)

7. Des violons. Ils sont suivis de deux Sacrificateurs, et de la Prêtresse. (*Ibidem.*)

8. Dans l'exemplaire non corrigé du livret : « Mlle DE SAINT-CHRISTOPHE. » La même substitution a été faite ci-dessus, p. 420 : voyez là, note 2.

9. De deux Sacrificateurs musiciens, d'une Prêtresse musicienne, et leur suite. — LA PRÊTRESSE. *Chantez.* (1682, 84 A, 94 B.)
— SCÈNE PREMIÈRE.
LA PRÊTRESSE, SACRIFICATEURS, MINISTRES DU SACRIFICE, CHOEUR DE PEUPLES.
LA PRÊTRESSE.
Chantez. (1734.)

10. Ce récit est divisé en deux reprises, dont la première finit ici; dans la seconde, les deux derniers vers sont répétés.

Parcourez la terre et les cieux:
Vous ne sauriez chanter rien de plus précieux,
Rien de plus doux pour les oreilles[1].

UNE GRECQUE[2].

A ce dieu plein de force, à ce dieu plein d'appas
Il n'est rien qui résiste.

AUTRE GRECQUE[3].

Il n'est rien ici-bas
Qui par ses bienfaits ne subsiste.

AUTRE GRECQUE[4].

Toute la terre est triste
Quand on ne le voit pas.

TOUS ensemble[5].

Poussons à sa mémoire
Des concerts si touchants[6],
Que du haut de sa gloire
Il écoute nos chants.[7]

1. Et rien de plus doux aux oreilles. (*Copie de la Partition.*)

2. Au lieu des en-tête : UNE GRECQUE, puis deux fois : AUTRE GRECQUE, que donnent l'exemplaire corrigé du *Divertissement royal* et les éditions de 1682, 84 A, 94 B, le livret non corrigé porte : 1er SACRIFICATEUR, 2e SACRIFICATEUR, puis de nouveau : 1er SACRIFICATEUR. Les deux premiers en-tête du livret non corrigé sont conformes à ceux que donne expressément la partition et qui résultent d'ailleurs de la nature des voix employées (baryton et haute-contre) ; l'édition de 1734 les a aussi rétablis; pour le troisième, voyez la seconde des notes suivantes.

3. SECOND SACRIFICATEUR. (*Partition.*) DEUXIÈME SACRIFICATEUR. (1734.) Voyez la note précédente.

4. LA PRÊTRESSE. (1734.) — D'après la partition, les deux vers qui suivent sont dits d'abord par la Prêtresse seule, puis deux fois en trio par la Prêtresse et les deux Sacrificateurs, et la seconde fois ils répètent encore le dernier vers.

5. LE CHOEUR. (1682, 84 A, 94 B, 1734.) *Le Chœur de musique* dont la composition (vingt-trois chanteurs) est donnée à la fin du livret, p. 469; mais à tous ces concerts de louange les trois virtuoses nommés en tête de l'intermède ne manquèrent certainement pas de joindre encore leurs voix.

6. Dans ce chœur, qui doit se chanter tout entier deux fois, les deux premiers vers d'abord, puis les deux derniers sont répétés de suite.

7. Ici, dans les éditions de 1682, 84 A, 94 B, 1734, est indiquée pour les Porteurs de haches, dont va parler la suite de l'argument, une PREMIÈRE ENTRÉE DE BALLET.

Les six hommes portant les haches[1] font entre eux une danse ornée de toutes les attitudes que peuvent exprimer des gens qui étudient leur force, puis ils se retirent aux deux côtés du théâtre pour faire place à six voltigeurs, qui en cadence font paroître leur adresse[2] sur des chevaux de bois, qui sont apportés par des esclaves[3].

Six Hommes portant des haches : MM. Dolivet, le Chantre, Saint-André, Magny, Foignard l'aîné et Foignard le cadet.

Six Voltigeurs : MM. Joly, Doyat, de Launoy, Beaumont, du Gard l'aîné et du Gard le cadet.

Quatre Conducteurs d'esclaves : MM. le Prestre et Jouan, les sieurs Pesan l'aîné et Joubert.

Huit Esclaves : Les sieurs Paysan la Vallée, Pesan le cadet, Favre, Vaignard, Dolivet fils, Girard et Charpentier.

Quatre femmes et quatre hommes armés[4] à la grecque font ensemble une manière de jeu pour les armes.

Quatre Hommes armés a la grecque : Les sieurs Noblet, Chicanneau, Mayeu et Desgranges.

Quatre Femmes armées a la grecque : Les sieurs la Montagne, Lestang, Favier le cadet et Arnald.

1. Les six ministres du sacrifice portant des haches. (1734.)

2. A six voltigeurs. — Deuxième entrée de ballet. Six voltigeurs font paroître en cadence leur adresse, etc. (1682, 84 A, 94 B.)
— Leur force, après quoi ils se retirent aux deux côtés du théâtre.

SCÈNE II.

LA PRÊTRESSE, SACRIFICATEURS, MINISTRES DU SACRIFICE, VOLTIGEURS, CHOEUR DE PEUPLES.

II. Entrée de ballet.

Six voltigeurs font paroître, etc. (1734.)

3. Sur la diversité des danses et des exercices admis dans les ballets de la cour, voyez un intéressant passage de l'*Histoire* de ces ballets par M. Fournel[a], p. 217 et 218; nous en avons cité quelque chose dans notre tome IV, p. 85, note 1. Quant à ce genre de voltige, il consistait, d'après Furetière (1690), à « faire les exercices sur le cheval de bois pour apprendre à y monter à cheval et à en descendre légèrement, ou à faire divers tours qui montrent l'agilité et la dextérité d'un cavalier. » *Voltigeur* est défini par lui « un maître qui enseigne à voltiger sur le cheval de bois. Le Roi, ajoute-t-il, a des officiers voltigeurs en la grande et en la petite Écurie, pour enseigner aux pages à voltiger. »

4. Par des esclaves. — Troisième entrée de ballet. Quatre conducteurs d'esclaves amènent en cadence douze esclaves, qui dansent en marquant la joie qu'ils ont d'avoir recouvré leur liberté. — Quatrième entrée de ballet. Quatre hommes et quatre femmes armés. (1682, 84 A, 94 B.)

[a] L'*Histoire du ballet de cour* est insérée au tome II des *Contemporains de Molière*, p. 173 et suivantes.

La tribune[1] s'ouvre[2]. Un héraut[3], six trompettes et un timbalier se mêlant à tous les instruments, annonce, avec un grand bruit, la venue d'Apollon.

UN HÉRAUT : M. REBEL.

SIX TROMPETTES : Les sieurs LA PLAINE, LORANGE, DU CLOS, BEAUPRÉ, CARBONNET et FERIER.

UN TIMBALIER : Le sieur DAICRE.

LE CHOEUR[4].

Ouvrons tous nos yeux
A l'éclat suprême
Qui brille en ces lieux.

Quelle grâce extrême!
Quel port glorieux !
Où voit-on des dieux
Qui soient faits de même[5]?

1. Par des esclaves.

SCÈNE III.

LA PRÊTRESSE, SACRIFICATEURS, MINISTRES DU SACRIFICE, ESCLAVES, CONDUCTEURS D'ESCLAVES, CHOEUR DE PEUPLES.

III. Entrée de ballet.

Quatre conducteurs d'esclaves amènent en cadence huit esclaves, qui dansent pour marquer la joie qu'ils ont d'avoir recouvré la liberté.

SCÈNE IV.

LA PRÊTRESSE, SACRIFICATEURS, MINISTRES DU SACRIFICE, HOMMES ET FEMMES *armés à la grecque*, CHOEUR DE PEUPLES.

IV. Entrée de ballet.

Quatre hommes armés à la grecque, avec des tambours, et quatre femmes armées à la grecque, avec des timbres, font ensemble, etc.

SCÈNE V.

LA PRÊTRESSE, etc., UN HÉRAUT, TROMPETTES, UN TIMBALIER, CHOEUR DE PEUPLES.

La tribune. (1734.)

2. Pour les armes. La tribune s'ouvre. (1682, 84 A, 94 B.)

3. Dans nos deux exemplaires du livret : « Un héros » ; faute évidente.

4. Annonce, avec un grand bruit, la venue d'Apollon. — LE CHOEUR. (1682, 84 A, 94 B.) — L'édition de 1734 omet *avec un grand bruit*, et porte *annoncent* au pluriel ; dans le texte original le verbe n'a pour sujet que le mot *héraut*, et les mots « six trompettes, etc. » forment une proposition incidente, absolue, qui est comme entre parenthèses.

5. Le Chœur et les Trois solistes (la Prêtresse mezzo-soprano, le premier

Apollon, au bruit[1] des trompettes et des violons, entre par le portique, précédé de six jeunes gens, qui portent des lauriers entrelacés autour d'un bâton, et un soleil d'or au-dessus, avec la devise royale[2] en manière de trophée. Les six jeunes gens, pour danser avec Apollon, donnent leur trophée à tenir aux six hommes qui portent les haches[3], et commencent avec Apollon une danse héroïque[4], à laquelle se joignent, en diverses manières, les six hommes portant les trophées, les quatre femmes armées, avec leurs timbres[5], et les quatre hommes armés, avec leurs tambours,

Sacrificateur baryton, le Second sacrificateur haute-contre) chantent ainsi les dernières paroles du divertissement. Après que *le Chœur* a dit deux fois es trois premiers vers et que *les Trois* ont dit une première fois le quatrain qui suit, *le second Sacrificateur* reprend : « Quelle grâce extrême! » Puis *la Prêtresse :* « Quel port glorieux! » *Les Trois :* « Où voit-on des dieux qui soient faits de même? » *Le Chœur :* tout le quatrain, et encore : « Quelle grâce extrême! » *Les Trois :* « Quel port glorieux! » *Le Chœur :* « Quelle grâce extrême! » *Les Trois :* « Quel port glorieux! Où voit-on des dieux qui soient faits de même? » *Le Chœur* (bis) : « Où voit-on des dieux qui soient faits de même? »

1. Qui brille en ces lieux.

SCÈNE VI.

APOLLON, SUIVANTS D'APOLLON, LA PRÊTRESSE, etc.

Apollon, au bruit. (1734.)

2. La fameuse devise de Louis XIV : *Nec pluribus impar.*

3. De trophée.

LE CHOEUR.

Quelle grâce, etc.

V. Entrée de ballet.

Les suivants d'Apollon donnent leur trophée à tenir aux six ministres du sacrifice qui portent les haches. (1734.)

4. Après *héroïque*, l'édition de 1734 continue ainsi :

Sixième et dernière entrée de ballet.

Les six ministres du sacrifice portant les haches et les trophées, les quatre hommes et les quatre femmes armés à la grecque se joignent, en diverses manières, à la danse d'Apollon et de ses suivants, tandis que la Prêtresse, les Sacrificateurs et le chœur des peuples y mêlent leurs chants à diverses reprises, au son des timbales et des trompettes.

Pour le Roi, etc. (*Ibidem.*)

5. Desj eux de timbres sans doute, fort semblables à ceux qui sont encore employés dans les orchestres modernes. Voici comment, en 1690, les décrivait Furetière : « Il y a aussi des carillons qui sont faits de plusieurs *timbres* d'inégale grandeur embrochés ensemble par une verge de fer, sur lesquels on frappe avec un bouton de fer, avec certaine cadence et mesure, pour former quelque agréable harmonie. Ce mot (ajoute-t-il d'après Ménage) vient de *tympanum*..., d'où est venu aussi *timbale* et *tambour*. » Il semble bien que

tandis que les six trompettes, le timbalier, les Sacrificateurs, la Prêtresse, et le chœur de musique accompagnent tout cela, en s'y mêlant par diverses reprises : ce qui finit la fête des jeux Pythiens, et tout le divertissement.

APOLLON : Le ROI. — SIX JEUNES GENS : MONSIEUR LE GRAND, le marquis DE VILLEROI, le marquis DE RASSENT, MM. BEAUCHAMP, RAYNAL et FAVIER.

CHŒUR DE MUSIQUE : MM. LE GROS, HEDOUIN, ESTIVAL, DON, BEAUMONT, BONY, GINGAN l'aîné, FERNON l'aîné, FERNON le cadet, REBEL, GINGAN le cadet, DESCHAMPS, MOREL, AUBAT, DAVID, DEVELLOIS, SERIGNAN, et quatre Pages de la musique de la Chapelle, et deux de la Chambre.

Pour le ROI[1], représentant le Soleil.

Je suis la source des clartés,
Et les astres les plus vantés,
Dont le beau cercle m'environne,
Ne sont brillants et respectés
Que par l'éclat que je leur donne.

Du char où je me puis asseoir,
Je vois le desir de me voir
Posséder la nature entière,
Et le monde n'a son espoir
Qu'aux seuls bienfaits de ma lumière.

Bienheureuses de toutes parts
Et pleines d'exquises richesses

c'est de timbales (plus comparables assurément à des marmites que ne le sont des timbres) qu'il est question dans une phrase de *la Vraie histoire de Francion*[a], citée par Littré : « Il vaut mieux voir des broches que des piques, des marmites que des timbres, et tous les ustensiles de cuisine que ceux de la guerre. » Dans un exemple du douzième siècle, donné aussi par Littré, on voit associés « tabors (*tambours*) et tinbes. »

1. Et tout le divertissement. — CINQUIÈME ET DERNIÈRE ENTRÉE DE BALLET. APOLLON, *et six jeunes gens de sa suite. Chœur de musique.* — Pour le Roi, etc. (1682, 84 A, 94 B.)

[a] Page 242 de l'édition de M. Colombey.

leurs la seule addition qui ait été faite à la partition primitive : on en peut juger par le relevé des morceaux transcrits. Ce sont :

Au I[er] INTERMÈDE : d'abord une *Ouverture* instrumentale à cinq parties; puis 1° le Récit d'*Éole :* « Vents qui troublez... », accompagné d'abord, à l'ordinaire, d'une basse, et en outre, à partir des paroles : « Et laissez régner... », de deux parties de violon; 2° le Récit d'*un Triton :* « Quels beaux yeux... »; 3° un *Chœur de Tritons* à quatre voix, accompagné de cinq parties d'instruments : « Allons tous au-devant... »; 4° le chant des quatre Amours, après lequel est repris le premier chœur; 5° un air de danse pour *les Pêcheurs de corail;* 6° le nouveau Récit d'*un Triton :* « Quel noble spectacle s'avance? » suivi 7° d'un nouveau *Chœur de Tritons :* « Redoublons... »; 8° un air de danse, comme toujours à cinq parties, pour *Neptune;* 9° un autre pour les *Suivants de Neptune.* — Au II[d] INTERMÈDE : un air de ballet pour *les Pantomimes* (sic). — Au III[e] INTERMÈDE : 1° sous le titre de *Prologue*, le Récit d'*une Nymphe de Tempé* (pour voix de soprano), précédé d'une *Ritournelle*, écrite pour deux dessus de violon sans doute et une basse; 2° une semblable *Ritournelle* et un air de baryton pour *Tircis;* 3° le dialogue de *Lycaste*, de *Ménandre* (deux hautes-contre) et de *Tircis*, suivi d'une chanson dont les deux couplets sont successivement chantés par Lycaste et par Ménandre, et d'une phrase chantée par Tircis : « Je la vois, la cruelle... »; 4° toute une scène, en dialogue et airs (pour une *Climène*, personnage nouveau, et pour Caliste), qui manque au livret original du *Divertissement royal;* 5° un air pour Caliste : « Ah! que sur notre cœur... », précédé et suivi d'une ritournelle de deux violons avec basse chiffrée; la scène s'achève en récit : « Puisque le Ciel... »; 6° une phrase de récit pour *Tircis :* « Vers ma belle ennemie... », suivie d'une *Ritournelle* pour deux dessus et quatre autres parties d'instruments, et d'un trio, chanté par Tircis, Lycaste, Ménandre : « Dormez... », au milieu duquel Tircis dit solo le quatrain : « Silence... »; 7° un dialogue de Caliste et Tircis, un petit duo des deux autres bergers : « Soit amour, soit pitié... », et une phrase de récit pour chacun des personnages de la scène; 8° un dialogue de deux Satyres et de Caliste, auquel succède une chanson pour *un Satyre* (basse) ; les paroles du premier couplet sont seules écrites : « Aux amants qu'on pousse à bout... »; cette chanson est accompagnée par deux dessus de violon, et il y a, en outre, une basse chiffrée; 9° deux phrases : « Champêtres divinités,... » et « Mêlez vos pas..., » dites d'abord par un dessus, et reprises à quatre voix; 10° un air de danse pour *les Divinités champêtres;* 11° un autre pour *les Faunes*[a]; 12° le dialogue du *Dépit amoureux* pour ténor et mezzo soprano, que termine une phrase en duo : « Ah! plus que jamais... »; 13° un chœur à quatre parties, accompagné d'une basse chiffrée : « Amants, que vos querelles... »; 14° après une reprise de l'entrée des Faunes, un Rondeau, écrit pour deux dessus d'instruments avec une basse chiffrée, mais qu'une autre copie[b] indique avoir été joué par les flûtes, les hautbois et les violons ; ce rondeau est ensuite chanté par *deux Bergères*, sur les paroles : « Jouissons, jouissons des plaisirs innocents... ». — Au IV[e] IN-

[a] Cet air charmant a été rappelé au public par Lulli dans une des scènes du *Bourgeois gentilhomme*.

[b] Au tome VI (unique) d'un Recueil de ballets de Lulli qui est aussi au Conservatoire.

TERMÈDE : 1° un *Prélude* à six parties instrumentales (dont deux dessus de violon probablement) ; 2° un air de danse pour les *Statues*. — Au V° INTERMÈDE : un air de danse intitulé *les Passions pantomines* (sic), suivi d'un second, mais qui est marqué *troisième air des Pantomines*. — Au VI° INTERMÈDE, qui a pour titre *JEUX PYTHIENS* : 1° un *Prélude* instrumental à cinq parties ; 2° un récit pour *la Prêtresse* : « Chantez..., » suivi de deux phrases, l'une pour le *premier Sacrificateur* (baryton), l'autre pour le *second Sacrificateur* (haute-contre), et d'une phrase chantée d'abord par la Prêtresse, puis en trio : « Toute la terre...; » 3° un *Chœur* à quatre voix, accompagné de cinq parties instrumentales, et qui est à redire : « Poussons à sa mémoire... » ; 4°, 5°, 6° et 7°, quatre airs de ballet pour *les Porteurs de haches*, pour *les Voltigeurs*, pour *les Esclaves*, et pour les *Hommes et Femmes armés ;* 8° un *Prélude* instrumental à six parties, suivi d'un dernier chant que font alternativement entendre, de la façon qui a été dite ci-dessus (p. 467, note 5), le Chœur accompagné de tout l'orchestre, ou, avec l'accompagnement ordinaire, la Prêtresse et les deux Sacrificateurs : « Ouvrons tous nos yeux... » ; 9° un air de danse pour *Apollon ;* 10° un dernier morceau instrumental, d'abord à cinq puis à six parties, intitulé *Air de trompettes*.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE SEPTIÈME VOLUME.

L'AVARE, comédie 1

Notice 3

Sommaire de Voltaire 47

L'Avare 53

Addition aux notes de *l'Avare* 205

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC, comédie-ballet 209

Notice 211

Sommaire de Voltaire 232

Ouverture 236

Monsieur de Pourceaugnac 239

Appendice à *Monsieur de Pourceaugnac* 339

LES AMANTS MAGNIFIQUES, comédie 349

Notice 351

Sommaire de Voltaire 376

Avant-propos 380

Le Divertissement royal 381

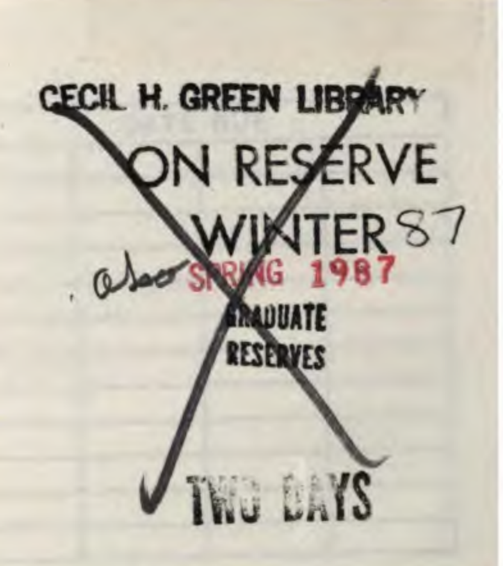
Les Amants magnifiques 387

Note sur les Intermèdes des *Amants magnifiques* 471

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

11519. — Imprimerie A. Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.


Stanford University Libraries
3 6105 013 490 540


CECIL H. GREEN LIBRARY
ON RESERVE
WINTER 87
also SPRING 1987
GRADUATE
RESERVES
TWO DAYS

